L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 8 F
MAI 1977
N° 238

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Etranger	Outre-mer
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 60,—	F. 75,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 79,—	F. 95,—
Abonnement de soutien		F. 120,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... F 8

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... F 12

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65 G

34e Année — N° 238 MAI 1977

Sommaire

Pages :

BACCALAUREAT

Un des buts de « L'Education Musicale » est de porter à la connaissance de ses lecteurs, les textes des épreuves des examens et concours.

Ainsi, pour l'épreuve facultative du Baccalauréat. Pour nous aider à remplir cette mission, nous vous prions vivement de nous transmettre aussitôt que possible, les textes, dictées et solfèges de la session qui s'ouvre prochainement. Merci.

René BERTHELOT
Directeur honoraire
du Conservatoire d'Orléans

UNE PREMIÈRE VERSION DE LA CARPE

Collectionneur impénitent, j'ai la chance de posséder un **Album amicorum** ayant appartenu à Valentine Hugo, où l'on trouve des citations poétiques (Radiguet, Cocteau), des dessins du même Cocteau (dont deux esquisses du profil d'Auric), enfin des autographes musicaux d'Auric et de Poulenc. Ce dernier a offert à l'amie des « Six » le texte de **La Carpe,** pièce tout fraîchement composée, puisque l'album couvre l'année 1919, qui est celle du **Bestiaire.**

Cette première version est des plus instructives, car elle offre de notables différences avec le texte définitif, différences qui peuvent inspirer deux ordres de réflexions. La première est que Poulenc n'était nullement, comme on l'a dit, l'heureux improvisateur chez qui les œuvres se faisaient toutes seules. Il lui arrivait donc, comme à tout un chacun, de remettre, sinon vingt fois comme le voulait Boileau, du moins plusieurs fois son ouvrage sur le métier. La seconde, c'est que le jeune compositeur (il n'avait que vingt ans au moment du **Bestiaire)** eut bien raison d'avouer, plus tard, qu'il n'avait pour ainsi dire jamais fait de solfège, car on verra que sa rédaction de 1919 en ignore les principes les plus élémentaires ! Ce qui — je me hâte de le dire — n'ôte rien à son exceptionnelle faculté d'invention musicale. (Voir ce document page 5/241).

Les différences de ce premier état avec le texte publié en 1920 portent sur l'harmonisation aussi bien que sur la ligne mélodique. Relevons-les méthodiquement :
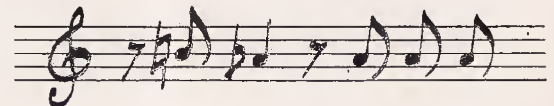
— Une seule différence harmonique, mais capitale : aux second et quatrième temps de la deuxième mesure (du piano), le **mi** bémol de la basse a été ultérieurement remplacé par un **ré** bémol, ce qui enrichit et approfondit — au sens presque spatial du terme — le support harmonique en y introduisant l'accord de neuvième de dominante (qui n'a ici, bien sûr, rien de fonctionnel, le mode employé par Poulenc étant un mineur sans sensible ou, si l'on veut, l'hypodorien de la nomenclature grecque).

Par ailleurs, la mélodie, elle aussi, a été remaniée avant l'édition :

— La première mesure offre, sous la première syllabe du mot « viviers », un **ré** bémol qui, dans la version définitive, ne subsistera qu'à la reprise du motif initial, sur les paroles « Est-ce que la mort... », etc. Sans doute l'auteur a-t-il jugé que l'immobilité, l'horizontalité du **mi** bémol suggérait mieux la stagnation de l'eau, dans ces « viviers » et ces « étangs » qu'il voulait évoquer.

— A la quatrième mesure, sous la première syllabe du mot « longtemps », on trouve ici un **si** bémol (contenu dans l'harmonie) au lieu du **la** bémol (« échappée ») du texte imprimé, qui forme avec le **sol** bémol auquel il succède un intervalle moins disjoint, donc plus conforme au caractère indolent de la courbe mélodique.

Voici, pour clore ce paragraphe des variantes mélodiques, un point encore plus captivant, car il nous fait entrer dans le secret du processus créateur, avec tous les « repentirs » qu'il suppose. Sous les ratures de l'avant-dernière portée, on distingue en effet les notes que voici :

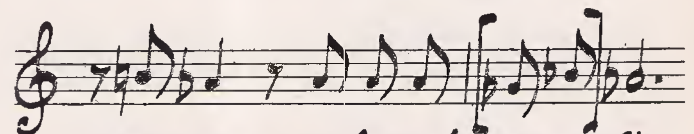


Or, ce dessin n'est autre que la modification rythmique du motif de la troisième mesure (« Carpes... », etc.), exigée ici par le mot « Poissons », pour des raisons de prosodie. En effet, de l'un à l'autre de ces deux vocables, l'accent tonique se déplace de la première à la seconde syllabe, et conséquemment du premier au second temps de la mesure.

Il ne s'agit donc pas d'un simple **lapsus calami.** Ce qui nous conduit à deux hypothèses :

a) Ou bien Poulenc, touché par la grâce, a improvisé sur-le-champ la seconde « clausule » ;

b) Ou bien les notes cachées sous son gribouillis étaient celles d'une première version, abandonnée par la suite, et qui, par un automatisme bien connu, seraient remontées d'elles-mêmes dans la mémoire du scripteur au moment où sa plume parvenait à ce carrefour. Il est même permis d'imaginer ce que pouvait être cette pensée initiale :



Ai-je besoin de dire que la phrase finalement adoptée (qui est le point culminant de l'émotion dégagée par ce « grand petit chef-d'œuvre », comme a dit José Bruyr) surpasse de beaucoup la première en beauté, originalité et adéquation au texte ? Le génie, a-t-on dit, est une longue patience. La formule est certes un peu lapidaire, mais on doit constater que l'inspiration est souvent plus heureuse dans son « second souffle » que dans le premier. Il n'est, pour s'en convaincre, que d'ouvrir une édition avec variantes des **Fleurs du Mal.** Des plus beaux vers que nous a laissés l'auteur, il en est fort peu qui soient de premier jet.

Abordons maintenant la question, beaucoup plus terre à terre, du solfège. On remarque en effet, dans cette première **Carpe,** des détails d'écriture vraiment étranges :

— d'abord, les demi-soupirs de la main gauche (mesures 1 et 2) ne sont pas pointés : négligence vénielle qui sera corrigée à la gravure (peut-être par le graveur !...) ;

— d'autre part, l'orthographe mélodico-harmonique est bien singulière ! Dans le ton général de **la** bémol mineur, le jeune Poulenc écrit partout des **si** naturels au lieu des **do** bémols qu'on serait légitimement en droit d'attendre (quelle erreur, ausssi, de ne rien vouloir mettre à la clef, ce qui ne se justifie que dans la musique atonale !). Et que dire de l'ahurissant accord final : **la** bémol, **mi** bémol, **la** bémol, **mi** bémol, puis **sol** dièse, **si** naturel et **mi** bémol !

C'est à n'y pas croire...

Dirai-je, en conclusion à ces quelques remarques (qui seront peut-être utiles aux candidats au baccalauréat) que ce défaut manifeste de savoir chez l'apprenti compositeur n'affecte en rien l'admiration que je porte à la plupart de ses œuvres ? Poulenc était un autodidacte — ou presque. Il composait au piano et pour l'oreille. Ses connaissances se sont par la suite affermies, sans qu'il devînt jamais un fort en thème. Mais combien de forts en thème ont produit une musique des plus ennuyeuses ! Songez à Théodore Dubois et à plusieurs de ses pareils ! Oui, Francis Poulenc n'était peut-être qu'un « amateur », comme ses confrères plus savants — mais moins doués — n'ont pas manqué de le dire à l'époque de ses débuts. Mais Dieu bénisse les amateurs lorsqu'ils nous laissent des œuvres comme le **Stabat Mater, Les Animaux modèles** et tant d'autres pages charmantes ou graves, qui n'ont pas fini de nous enchanter.

L.V. BEETHOVEN (1770-1827)

SEPTIÈME SYMPHONIE EN LA MAJEUR OPUS 92 (1812)*

J.-J. PREVOST

Professeur au C.E.S. International de Fontainebleau
Organiste à l'Eglise Réformée

Partition de poche HEUGEL P.H. 13

Discographie :

Orchestre philharmonique de Berlin, dir. H. von KARAJAN. Disque D.G.G. 138 806.

Disque du bac 1977: PATHE MARCONI: 051-14150

Bibliographie :

Jean et Brigitte MASSIN L. v. Beethoven Club français du Livre 1967.

Jean CHANTAVOINE, Les Symphonies de Beethoven, Ed. Pierre Belfond 1970.

Max PINCHARD, A la recherche de la musique vivante, Editions ouvrières 1967.

Romain ROLLAND, Beethoven, îes grandes époques créatrices. Ed. du Sablier.

DEUXIEME MOUVEMENT - Allegretto (noire = 76) 278 mesures - La mineur - 2/4

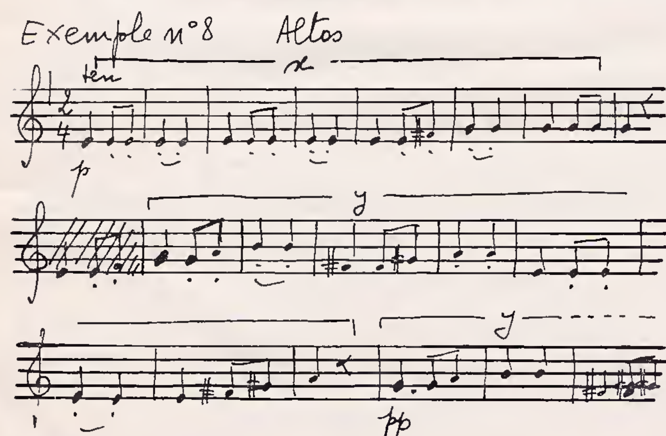
Cinq sections présentant deux motifs distincts A et B s'ordonnant en une souple forme lied A B A' B' A".

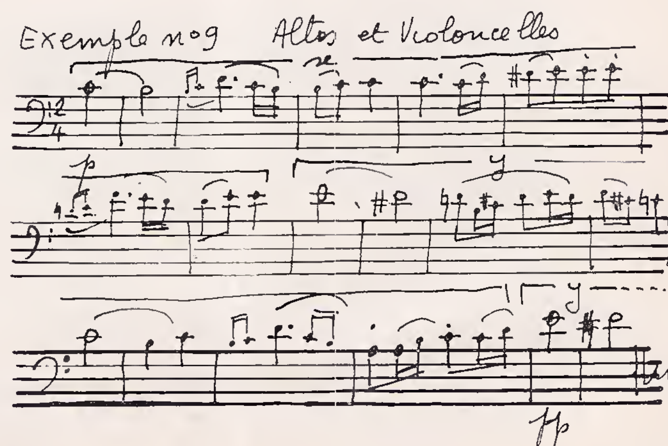
Les trois sections A, A', A" sont animées par un mode rythmique prédominant qui associe un dactyle (une longue deux brèves, ici une noire deux croches) à un spondée (deux longues, ici deux noires). Cette rythmique grecque fait penser pour ce mouvement à quelque danse grave et élégiaque. Max Pinchard suggère une gymnopédie (introduction à l'art musical page 171). Beaucoup (dont R. Schumann) y voient un cortège funèbre. Dans les sections B et B' il ne subsiste que le rythme spondaïque qui est réduit au rôle d'un secret accompagnement.

1re section (A) - La mineur mm. 1 à 101

Hautbois, clarinettes, bassons et cors installent la tonalité de la mineur par un accord de deux mesures qui va diminuendo avant que n'arrive le thème dactylo-spondaïque. Ce thème joué par les altos et harmonisé par les violoncelles et les contrebasses, bâti sur cinq notes (dont une, le sol, est mobile) comporte 24 mesures regroupées en 3 motifs de 8 mesures dont les deux derniers sont identiques : x y y. Le motif **x** installe le rythme, alors que du motif **y** se dégage un semblant de mélodie **(ex. 8)**.

Les 24 mesures suivantes (mm. 27 à 50) associent, p, ce même thème, joué cette fois-ci une octave plus haut par les seconds violons, à un contrechant douloureux. Ce deuxième thème, également à trois motifs de huit mesures x y y, contraste fort avec le premier qu'il contrepointe, par la liberté et le renouvellement de ces rythmes, et ses poignantes inflexions chromatiques **(ex. 9)**.
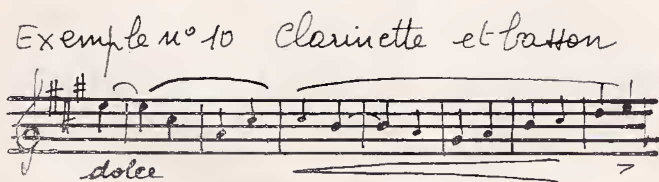




* Voir n° 237, Avril 1977.

La basse souligne discrètement de ses notes détachées l'essentiel du rythme du premier thème. Les mesures 51 à 75 constituent un premier grand crescendo, où les deux thèmes joués par les violons I et II se sont encore élevés d'une octave, tandis que les cordes graves l'accompagnent d'une formule rythmique oppressée. Ce crescendo aboutit à un sommet FF où les bois et les cordes clameront pour la quatrième fois, et à une quatrième octave, le premier thème alors que les premiers violons se sont emparés du second; on notera le déchirant saut d'octave des mm. 83 et 91 qui renforce l'intensité dramatique du deuxième thème. L'accompagnement des cordes graves est à l'image du drame implacable qui se joue dans le reste de l'orchestre : chaos rythmique dû au halètement des croches binaires contre les croches ternaires renforcé par les demi soupirs des premiers temps. Le deuxième motif « y » amorce un diminuendo de dix mesures (mm. 91 à 101) introduisant la seconde section.

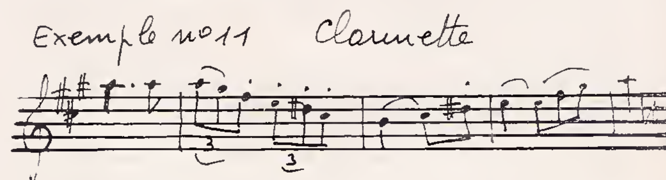
Les vingt-quatre mesures du premier thème auront donc été répétées quatre fois en s'élevant à chaque fois d'une octave. Progression dramatique d'une grande noblesse qui témoigne d'un procédé cher à Beethoven : souvenez-vous dans le final de la 9e symphonie la première présentation complète de l'ode à la joie est également en 4 paliers d'intensité et de hauteur différentes (souvenez-vous aussi du contrechant de basson dans le deuxième palier...).

2e section (B) - La majeur à La mineur mm. 102 à 150

Si l'on excepte le FF des mm. 75 à 101, on peut dire que l'essentiel de la première section avait été confié à la sonorité chaude et envoûtante des cordes. Dans la deuxième section, les cordes n'auront qu'un rôle d'accompagnement : rythme dactylique imperturbable aux violoncelles et contrebasses, souples triolets de croches aux premiers violons, alors que les seconds violons et altos complètent l'harmonie de leurs notes tenues. C'est aux bois et au cor que le discours musical va se poursuivre. Dans les mm. 102 à 116, les 2 clarinettes à la sixte, doublées par les deux bassons, déroulent une calme et apaisante mélodie en la majeur dont la fin (m. 110) s'enrichit de l'intervention des bois par 2 jouant à la tierce (**ex. 10**).



Dans les mm. 117 à 149, nous arrivons à un épisode pastoral et recueilli où clarinette et cor se passent, à deux mesures d'intervalle, un motif en mi majeur de gammes descendantes puis montantes en triolets que les hautbois vont longuement commenter (**ex. n° 11**).



Après un modulation de 4 mesures en ut majeur (mm. 135 à 138), flûte et hautbois reprennent ce motif en ut majeur. Les cordes s'emparent alors de la gamme descendante qui plonge de trois octaves dans le grave et butte sur un sol dièse (note sensible de la mineur). Après une mesure et demie de transition sur deux **mi** scandés FF aux cordes, puis aux cuivres, puis aux bois, nous arrivons à la troisième section.

3e section (A') - La mineur mm. 150 à 224

Cette troisième section comporte 4 épisodes nettement différenciés.

- Mesures 150 à 174 : vingt-quatre mesures qui reprennent, piano, les deux thèmes superposés de la première section : le premier joué aux violoncelles et contrebasses réunis, le deuxième à l'unisson de tous les bois par un moins la clarinette. Les rythmes de ce deuxième thème se sont légèrement modifiés : la noire pointée liée à une croche et deux double-croches s'est émoussée en une noire liée à un triolet. Violons et altos accompagnent ces deux thèmes d'arpèges brisés joués staccato.

- Mesures 174 à 182 : huit mesures de transition dans lesquelles les mêmes bois à l'unisson commentent le deuxième thème deux fois de suite (la deuxième fois, légèrement amplifié et insistant). Violoncelles et contrebasses ont abandonné leur thème et n'en garde qu'un vague souvenir rythmique sur la note **la.**

- Mesures 183 à 213 : les 8 mesures de transition précédentes débouchent sur un intermède fugué, pp, dont le sujet est le début du deuxième motif (motif y) du premier thème. Cet intermède se déroule uniquement aux cordes jusqu'à la m. 209. L'exposition dure 16 mesures, les entrées se font toutes les quatre mesures avec le balancement habituel tonique — dominante — tonique — dominante : aux premiers violons (m. 183), aux seconds violons (m. 185), aux violoncelles et contrebasses (m. 191), aux altos (m. 195). Le contre-sujet est un trait continu de double croches conjointes jouées staccato. Suit alors un divertissement de dix mesures, où l'on notera de nombreuses syncopes, qui débouchent sur quatre mesures de transition crescendo (mm. 209 à 213) où les bois font leur entrée sur le même sujet.

• Ce deuxième grand crescendo du mouvement débouche sur dix mesures (214 à 224) où les premières mesures du premier thème sont reprises en force par toutes les cordes et les cuivres, et contrepointées par le contresujet de l'intermède fugué, joué à tous les bois. Deux mesures jouées piano nous amènent à la quatrième section.

4e section (B') - La majeur mm. 225 à 242

C'est la reprise intégrale du premier épisode de la deuxième section (cf. mm. 102 à 116). Seules les six dernières mesures sont très légèrement modifiées, préparant la section conclusive.

5e section (A") Section conclusive - Ré mineur à La mineur mm. 243 à 278

Dans ces 35 mesures, tous les instruments s'échangent en se répondant des bribes du premier thème. Après 4 mesures en ré mineur (243 à 246), on notera d'abord une forte opposition : do majeur - FF - tout l'orchestre à un : la mineur - p - uniquement les cordes (mm. 247 à 253), puis d'étonnantes oppositions de timbres et de registres (mm. 255 à 278) où les 16 premières mesures du premier thème sont partagées, diluées entre divers instruments de l'orchestre de la manière suivante : mm. 255 et 256 flûte 1, mm. 257 et 258 clarinette 1, mm. 259 et 260 cor 1, mm. 261 et 262 altos, mm. 263 et 264 hautbois 1, mm. 265 et 266 clarinette 1, mm 267 et 268 cor 1, mm. 269 et 270 contrebasses. Ces deux dernières mesures seront reprises, pp, par les hautbois, harmonisés par les autres vents, moins les flûtes et les trompettes, puis, stretto, par les cordes du grave à l'aigu avant de se diluer dans un accord de la mineur des bois de deux mesures, diminuendo, par lequel l'œuvre avait commencé.

TROISIEME MOUVEMENT : Presto (scherzo) - (blanche pointée = 132) 653 mesures - Fa majeur - 3/4

Ce presto est en réalité un scherzo avec trio central. Comme dans la quatrième symphonie, Beethoven répète deux fois ce trio, ce qui conduit à un mouvement étonnamment symétrique en cinq sections scherzo-trio - scherzo - trio-scherzo, suivi d'une courte coda.

La tonalité du scherzo, fa majeur, et celle du trio, ré majeur montrent une fois de plus la prédilection de Beethoven pour la modulation à la tierce, d'autant que la tonalité de l'œuvre est La majeur et que ce scherzo module déjà lui-même à la tierce par rapport aux autres mouvements.

1re section - Fa majeur mm. 1 à 148

Cette première section est elle-même en deux parties d'inégales longueurs, délimitées par des reprises : première partie mm. 1 à 24, de fa majeur à

Exemple n°12 Violons 1 - flûte - hautbois - basson

a)

f

b) (— les hautbois)

c) (— les bois)

(+ les flûtes)

d) Violons 1 uniquement

la majeur; deuxième partie mm. 25 à 148, de la majeur à fa majeur. Là encore modulation à la tierce.

Le thème du scherzo présenté dans la première partie est en quatre éléments : a, b, c, d, développés séparément dans la deuxième partie **(ex. 12)**.

L'élément a (mm. 1 et 2) est une ascension, F, de tout l'orchestre sur les sons de l'accord brisé de fa majeur; l'élément b (mm. 3 à 10) est une descente conjointe, p, qui se répète deux fois, la deuxième fois un degré plus haut d'où ont disparu timbales, cuivres, hautbois et clarinettes; l'élément c (mm. 11 à 14) est horizontal et se répète deux fois, la première aux cordes seules moins les contrebasses, la deuxième avec contrebasses et flûte qui va rapidement provoquer une modulation en La majeur qui coïncide avec un F de l'orchestre (m. 17). Ce F se prolonge pendant les huit mesures du quatrième élément d, fait de formules d'arpèges ornés de trilles.

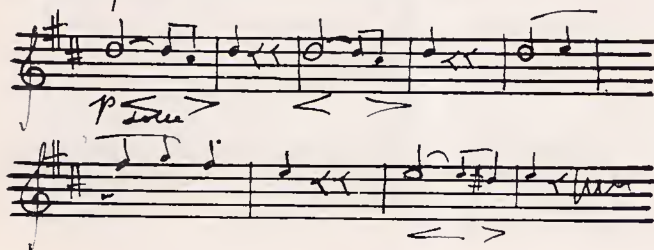
La deuxième partie développe les quatre éléments du thème de la première partie et les oppositions vents-cordes et FF-pp y sont très nombreuses. MM 25 à 29, ascension de l'élément **a** à toutes les cordes puis c'est l'élément **c** qui est développé de la m. 29 à la m. 63. MM. 63 à 88, développement des éléments a et b dans un épisode crescendo en si b majeur qui module en fa majeur à la mesure 82. Six mesures de dégringolades des cordes graves sur deux octaves préparent la rentrée FF, m. 89, du thème du scherzo avec ses quatre éléments. On notera que l'élément b est immédiatement suivi de son inversion au hautbois et à la flûte traversière (mm. 99 à 106) et que l'élément **d** est répété deux fois, une fois en do majeur (mm. 117 à 124) et une deuxième fois en fa majeur (mm. 125 à 136). MM. 138 à 144, l'élément a piaffe 6 fois à tout l'orchestre et débouche sur une pédale de **la** tenue à tout l'orchestre moins les clarinettes et les cuivres. Ce **la** est la médiante de **fa** majeur si l'on fait la reprise du scherzo ou la dominante de ré majeur si l'on enchaîne au trio.

2e section - Trio - Assai meno presto (blanche pointée = 84). Ré majeur - 3/4 mm. 149 à 236

La pédale de **la** se prolonge pratiquement sans interruption pendant toute cette section : aux violons (mm. 1 à 207) puis aux trompettes et timbales (mm. 208 à 222) enfin à l'alto (mm. 223 à 235).

Ce trio est en trois périodes, suivies d'un épisode conclusif.

- Première période mm. 149 à 180, sur la reposante pédale de **la** retentit une calme mélodie en deux parties des clarinettes, bassons et cors par deux qui, nous apprend l'abbé Stadler (1748-1833), contem-



porain autrichien de Beethoven, est inspiré d'un rythme populaire religieux de basse Autriche (**ex. 13**).

Entre les deux parties de cette mélodie, la pédale des violons ondule deux fois (mm. 155 et 156). MM. 163 et 164, les violons abandonnent leur pédale et reprennent les dernières notes du thème pour préparer une répétition de ce thème (mm. 165 à 180) à laquelle se sont adjoints les hautbois avec une imitation des flûtes. Courte interruption de la pédale de violon (m. 180).

- Deuxième période, (mm. 180 à 206) : les bois chantent une mélodie sereine, alors que les cors multiplient la souple ondulation de la pédale des violons toutes les deux mesures. La mélodie des bois est en deux parties, la seconde étant une amplification de la première. A la mesure 199, s'amorce un crescendo dissonant où l'ondulation des cordes se fait inquiétante.

- Troisième période (mm. 207 à 222) : ce crescendo débouche sur la reprise FF par tout l'orchestre de la première mélodie; cette fois-ci ce sont les timbales et la trompette qui tiennent la pédale de la, les cordes graves apparaissent pour la quatrième fois dans ce trio.

- Episode conclusif (mm. 223 à 236) : c'est une période d'immobilité extatique et d'attente. Les cordes enchaînent toutes les deux mesures de banales harmonies de dominante et de tonique, alors que le cor reprend ses calmes ondulations. Les deux dernières mesures modulent ppp en fa majeur amorçant le retour du scherzo.

La troisième et la cinquième sections (mm. 237 à 408 et 497 à 640) reproduisent intégralement (aux nuances ou aux reprises près) la première.

La quatrième section (mm. 409 à 496) reproduit la deuxième.

Le mouvement se termine par une très brève **coda** de treize mesures où l'on entend avant les cinq vigoureux accords finaux, un très bref rappel en ré majeur puis en ré mineur du premier thème du trio.
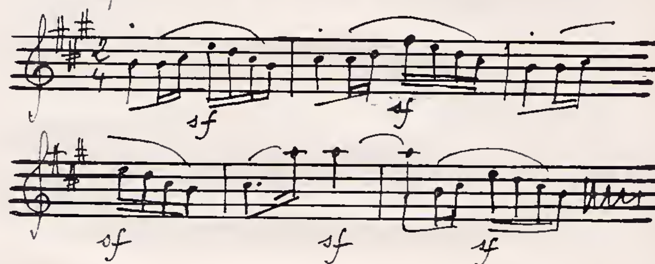
QUATRIEME MOUVEMENT - Allegro con brio (blanche = 72) 465 mesures - La majeur - 2/4

Comme pour le premier mouvement, c'est encore un allegro de forme sonate avec un développement terminal. Il comporte donc quatre parties : exposition - développement - réexposition - développement terminal.

Ce final déchaîné est d'une exubérance et d'une vitalité extraordinaires. D'aucuns songent à quelque bacchanale ou fête dyonisiaque... j'avancerais plutôt Jupiter ou Mars ! Là encore c'est la toute puissance du rythme qui emporte tout ce mouvement.

Exposition - La majeur à do dièse mineur mm. 1 à 125

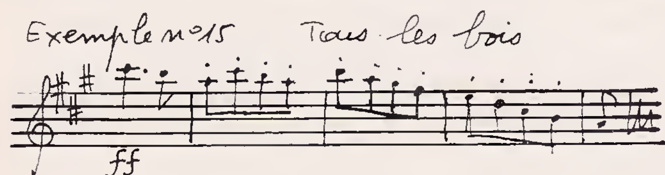
Ce final éclate comme la foudre sur un double coup de tonnerre à la dominante qui secoue tout l'orchestre. Le rythme de ce coup de tonnerre : une croche - deux double-croches animera l'essentiel du thème principal. Pendant les sept premières mesures de l'énoncé de ce premier thème, l'harmonie tendue de l'accord de dominante est maintenue et ne se résoudra que sur la huitième ! Le thème est fait de deux fois quatre mesures identiques (**ex. 14**).



Le musicologue anglais Grove (1820-1900) nous apprend qu'il aurait été inspiré à Beethoven par l'air irlandais : « Nora Creina » qu'il harmonisait à l'époque de la composition de ses septième et huitième symphonies. On notera à la quatrième mesure de ce thème un vigoureux élan de sixte qui sera d'une grande importance dans le développment. Pendant l'énoncé de ce thème aux premiers violons, les cordes graves et les cuivres accentuent le sforzando de son deuxième temps, alors que les bois en accentuent la partie faible. Les seconds violons et altos accompagnent le thème de fébriles doubles croches horizontales.

A ces huit mesures qui peuvent être reprises, en succèdent huit autres semblables (13 à 20) également reprises, mais où l'on note de rapides modulations en sol majeur, en si, et en la majeur. L'intervalle de sixte a fait place à un motif chromatique (mes. 16).

Après quatre nouveaux coups de tonnerre (m. 20 à 23) éclatent aux bois et aux cuivres, ponctués à chaque temps par les cordes, quatre mesures d'une martiale fanfare (**ex. 15**).

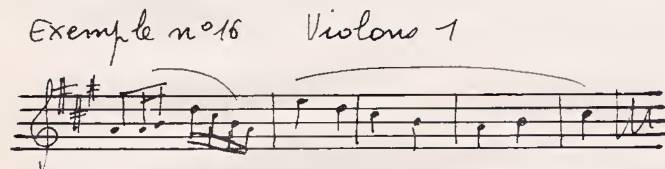


Ces huit mesures sont reprises (28 à 36), mais cette fois après quatre coups de tonnerre, ce sont les cordes qui en doubles croches se sont emparées de la fanfare.

La progression de huit mesures en huit mesures se poursuit :

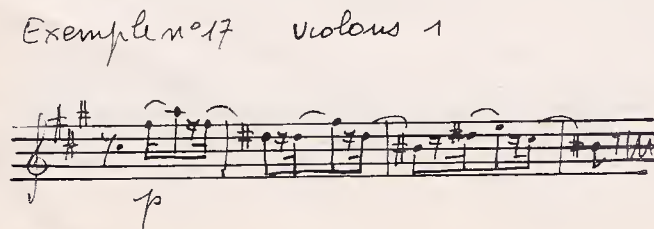
Les mm. 36 à 43 puis 44 à 51 font entendre, en la majeur puis en fa dièse mineur, un motif dérivé du thème initial dont les noires seront exploitées dans le développement terminal (**ex. 16**).

Violons et altos s'échangent ce motif sur une pédale (mi, puis do dièse) des vents, alors que violon-

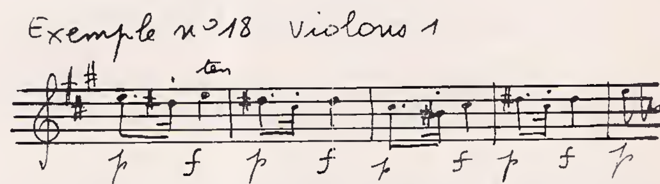


celles et contrebasses arpègent en noires descendantes les accords parfaits de la majeur et de fa dièse mineur. Les mm. 52 à 62 introduisent aux cordes un rythme volontaire (croche pointée double croche) sur un motif horizontal, ponctué à chaque temps par les cuivres et les timbales qui introduisent le deuxième thème.

L'allure dégagée, désinvolte de ce deuxième thème de quatre mesures (mm. 63 à 66) en ut dièse mineur, présenté aux premiers violons, contraste avec le dynamisme, la motricité du premier thème (**ex. 17**).



Avant sa répétition (mm. 67 à 70) un curieux accord dissonant de neuvième sans sensible tombe sur le temps faible de la m. 66. Ce thème est accompagné de batteries de doubles croches horizontales aux seconds violons et aux altos tandis que violoncelles, contrebasses et altos le ponctuent de notes détachées. Un petite prolongation de ce thème de trois mesures (mm. 71, 72, 73) nous conduit à sa deuxième partie (mm. 77 à 78) jouée par les cordes et vigoureusement accentuée par tout l'orchestre sur le deuxième temps (**ex. 18**).



Dans les mesures 79 à 83, la première partie du thème sautille à la flûte et au hautbois discrètement accompagnés par les clarinettes, bassons, trompettes et violoncelles.

Les mesures 84 à 91 reprennent les mesures 74 à 82.

A la mesure 92, début d'un grand crescendo de douze mesures, roulement de timbales sur un la (dominante de **ré**), arpèges descendants et ascendants en dialogue aux cordes sur les sons de l'accord de septième de dominante de ré majeur.

Mesure 104, c'est l'éclatement du tutti en ut dièse mineur sur des batteries de doubles croches horizontales à tous les instruments, enchaînant des accords dominante tonique.

A la mesure 113, les seconds violons et les altos brodent une tourbillonnante figure en doubles croches, empruntée au deuxième temps du thème initial.

Après deux coups de tonnerre sur la dominante de la, c'est la reprise de toute l'exposition (rarement faite par les chefs d'orchestre !)

Le dévelopement - de fa majeur à la majeur - mm. 126 à 219

Comme dans le premier mouvement, le développement ne se fait que sur le premier thème.

Deux coups de tonnerre, le premier sur un accord de septième diminuée sur do dièse, le second sur la dominante de fa, et le thème initial est lancé en fa majeur (mm. 126 à 130), en la mineur (mm. 133 à 136), enfin en do majeur avec quelques emprunts à la mineur, ré majeur, ré mineur (mm. 146 à 160). On notera la grande importance du vigoureux assaut de sixte que s'échangent les violons et les cordes graves dans tout ce passage et qui permet de brutales modulations : mm. 129 à 132 fa majeur à la mineur; mm. 136 à 145 la mineur à do majeur avec de multiples emprunts chromatiques.

A partir de la m. 161, le développement se fait sur le motif du coup de tonnerre. Ce motif passe d'abord des vents (moins le cor) aux premiers violons et se maintient aux premiers violons à partir de la m. 173. Il est accompagné par des quartes ou des tierces ascendantes qui accentuent le deuxième temps d'abord aux premiers violons, puis aux bois, et à partir de la m. 173 aux violoncelles et contrebasses à l'unisson des bois (seconds violons et altos remplissent l'édifice sonore de leurs tumultueuses doubles croches horizontales).

A partir de la m. 178, on assiste, aux cordes graves et aux bois, à une montée chromatique de tierces ascendantes qui se dirigent vers la dominante **mi.** Cette dominante est atteinte à la mesure 193 et se maintient pendant cinq mesures. A la m. 198, elle s'élève d'un demi-ton : on module pour 18 mesures en si b majeur, ton de la sixte napolitaine. C'est une période d'accalmie où sont résumés les trois éléments thématiques du développement : le thème principal à la flûte, les sauts de sixtes aux cordes, le coup de tonnerre échangé, pp, entre cordes et bois.

A la m. 216, les sauts de sixte crescendo de la flûte et des cordes nous font brutalement moduler en la et débouchent sur la réexposition.

La Réexposition - La majeur à Ré mineur - mm. 224 à 340

On y retrouve dans l'ordre les éléments de l'exposition, mais la réexposition du deuxième thème (m. 274) se fait en la mineur au lieu de do dièse mineur et par conséquent le passage de transition qui l'introduit (mm. 255 à 273) est en ré mineur au lieu de fa dièse mineur. Le passage conclusif est en fa majeur (mm. 319 à 330) puis en ré mineur (mm. 331 à 340) au lieu de do dièse mineur.

Dévelopement terminal - Ré mineur à La majeur - mm. 341 à 465

Après six coups de tonnerre sur la dominante de ré, brusque modulation en si mineur (m. 349) et le développement se fait sur le motif dérivé du thème initial, rencontré dans l'exposition mm. 36 à 51. (cf. ex. 16). Ce motif s'échange aux cordes sous des tenues de bois en passant par de multiples et rapides modulations, dont la plus éloignée semble être si b mineur à la m. 382. A partir de la m. 367, violoncelles et contrebasses piétinent pendant plus de cinquante mesures dans de sombres chromatismes, puis dès la mesure 388 une lente remontée des violons nous ramène aux quatre coups de tonnerre des mm. 405 à 408 immédiatement suivies des quatre mesures de fanfare à tous les vents. Ces huit mesures sont reprises et prolongées : les violons à la tierce se sont emparés des gammes descendantes du motif de la fanfare, tandis que les altos et les bassons les accompagnent de gammes à la tierce en sens contraire conduisant à un formidable FFF sur un accord de septième de dominante à la m. 427. Des gammes en sens contraires déferlent à tous les instruments. Les mm. 443 à 450 reprennent les mesures 427 à 434 et après une cadence parfaite débouchent sur quinze mesures d'une étourdissante **coda** où les violons reprennent les doubles croches de l'exemple 16, pendant que la flûte et le premier hautbois unis jouent les noires du même exemple. Après que les violons aient dévalé deux octaves et demie de la gamme de la majeur, le mouvement se termine par deux coups de tonnerre.

---

(1) La suggestion de Max Pinchard est séduisante : si l'on songe qu'au cours des gymnopédies (fêtes annuelles, gymniques et chorégraphiques, données à Sparte en l'honneur d'Apollon, Artémis et Dionysos), on adressait des louanges aux guerriers morts dans les grandes batailles. Or les esquisses de cet Allegretto remontent à 1806. Nous sommes au début de l'épopée napoléonienne : Bataille d'Ulm et première occupation de Vienne (1805), bataille d'Iena et d'Auerstaedt, occupation de Berlin (1806). On peut alors imaginer un certain parallélisme : Beethoven rendrait ici un hommage aux soldats allemands et autrichiens tombés sous les coups de l'occupant.

Festival de musique sacrée de Paris

Dans le cadre du Festival de Musique Sacrée de Paris, et des « Journées de Saint-Germain-Prés », Pierre-Yves LE MAIGAT, Micaëla Etcheverry, l'Ensemble Vocal Chœur National et l'Orchestre de l'Université Paris-Sorbonne interpréteront le **Combat de Tancrede et Clorinde et** des Madrigaux du huitième livre de Monteverdi. Solistes, chœur et orchestre placés sous la direction de Jacques Grimbert.

Le jeudi 12 mai à 20 h 45 à l'Eglise Saint-Germain-des-Prés (Paris).

Composé d'après le célèbre épisode de la Gerusalemme liberata, Il Combattimento di Tancredi e Clorinda appartient au huitième livre de madrigaux : Madrigali guerrieri ed amorosi.

Tancrède, croyant avoir combattu un guerrier païen, se rend compte que « le blessé » n'est autre que sa bien-aimée qui l'implore avant de mourir : « Ami, tu as vaincu : je te pardonne... Pardonne toi aussi non pas au corps qui n'a plus rien à craindre, mais à l'âme ; ah, prie pour elle, et donne-moi le baptême qui me lave de toutes mes fautes...

Le ciel s'ouvre ; je vais en paix. »

Ph. ALLENBACH
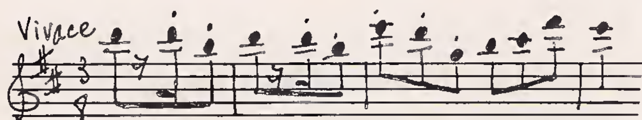
ALBERT ROUSSEL (1869-1937)(*)

SYMPHONIE N°3, en SOL MINEUR (1930)

Troisième Mouvement

Vivace, à 3/8, en **RE.** La fantaisie, la rapidité avec laquelle les éléments thématiques s'enchaînent semble presque rebelle à toute analyse. Ces motifs ne semblent d'ailleurs avoir d'autre prétention que de faire rebondir inlassablement la matière sonore, et font de ce mouvement une véritable glorification du rythme à l'état pur. Citons donc, à titre de points de repère :

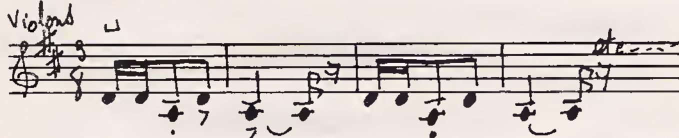
Mes. 1, jusqu'au chiffre 40, motif introductif A.



Ce motif conduit, à l'exposition, chiffre 40 me. 5, de la cellule cyclique B aux violons et altos à l'unisson, sur pédale de Dominante des violoncelles et contrebasses.

Chiffre 40, mes. 8, 10, reprise de la cellule C.

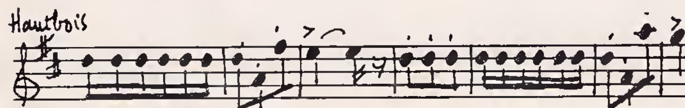
Chiffre 41, mes. 2, même rythme, mais les cordes à l'unisson auxquelles se joignent la timbale et les bassons, s'appuient maintenant solidement sur la tonique et la dominante. (La harpe ponctue par des arpèges décoratifs).



Une mesure avant le chiffre 42, un nouveau rythme obstiné aux cordes, avec pédale de dominante des basses en croches alternativement placées sur le 1er et le 3e temps soutient une arabesque très volubile de la flûte solo.

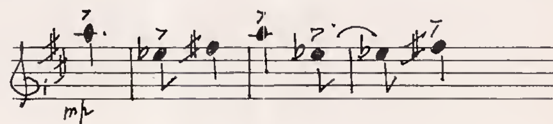
Chiffre 43, mes. 4, cadence parfaite en RE.

Mes. 5, nouvel élément rythmique, C, quasi mécanique, au hautbois et à la clarinette, puis à la petite flûte, ponctuée par les cordes.



Se poursuit jusqu'au chiffre 45 mes. 2, où il cède la place au second motif B (altos, violoncelles, contrebasses, cor et timbales).

Du chiffre 46 au chiffre 47, quelques mesures de rythme pur conduisent au seul moment mélodique de ce mouvement.



(Ce thème, avec ses intervalles augmentés, représente le seul moment où Roussel s'évade des fonctions tonique dominante de RE, si franchement affirmées qu'elles confèrent à ce morceau une joie presque rustique). Elément très épisodique, dont l'intervention n'a pour but que d'apporter une contrepartie à la tension rythmique implacable de tout ce morceau.

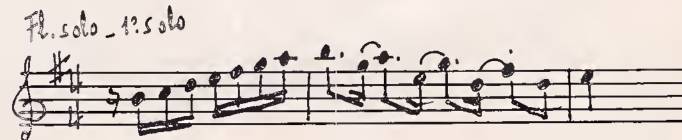
Au chiffre 48, page 79, il est déjà supplanté par l'ironique retour de C, que nous retrouvons au chiffre 49, mesure 4, en UT. Tous ces éléments se juxtaposent ainsi, jusqu'à la reprise, 3 mesures avant le chiffre 56, page 88, avec une orchestration modifiée qui apporte un renouvellement bienvenu, avant la conclusion lapidaire sur la cellule B.

4e Mouvement

Allegro con spirito. SOL Majeur.

Ce dernier mouvement se présente comme un rondo très librement organisé, et consacre le triomphe de la cellule cyclique.

Le Refrain, confié d'abord à 1 flûte, solo, se communique ensuite de façon contagieuse à tout l'orchestre. Il est tout à fait comparable à un véritable tourbillon sonore.



*Voir n° 237, Avril 1977.

Il s'étend jusqu'au chiffre 65, mesure 4, page 104.

Chiffre 65, mesure 5 : 1er couplet. S'enchaîne avec un naturel extrême au Refrain.

Un premier élément mélodique, chaleureux, et très modulant, va jusqu'au chiffre 67 mes. 4 ; et s'achève sur une cadence parfaite en RE b.

Chiffre 67, mes. 5, second élément en RE bémol, purement rythmique : pulsation obstinée des timbales sur Tonique Dominante. Au chiffre 68, on bifurque vers UT, la tonique et la dominante étant cette fois affirmées par les violoncelles et les contrebasses, à la mesure 4. Deux mesures avant le chiffre 69, page 113, nouvelle orientation tonale vers LAb, confirmé par une cadence parfaite une mesure plus loin. Suivent de joyeux arpèges des bois, en croches, jusqu'à la mesure 4 du chiffre 69, avec une nouvelle cadence en LAB, ton utilisé ici comme second degré abaissé de sol, ce qui permet au musicien de ramener le thème-refrain, dans le ton principal de sol, d'une façon très libre avec une spontanéité qui suggère immédiatement à l'esprit un rapprochement avec la devise de Rameau : « cacher l'art par l'art », et inscrit ainsi Roussel dans la plus grande tradition française.

Ce bref rappel du thème-refrain s'éteint au chiffre 71, mesure 2, pour laisser la place à un « Andante », qui tient lieu de 2e couplet. Utilisation, ici, toute nouvelle de la cellule cyclique, commentée et développée par un violon solo, dans une atmosphère doucement rêveuse. Cette courte plage de détente apporte un témoignage supplémentaire de la diversité du rôle des basses chez Roussel.

Chiffre 71, les violoncelles déroulent un contre-chant indépendant par rapport à la souple cantilène du violon solo.

Puis, au chiffre 72, mes. 4 à 6, les violoncelles, contrebasses et altos, installent une pédale de tonique de SOL, suivi d'un enchaînement plagal en **ré** ; un mib modal, revient avec insistance au violon solo dans le grave, sur les quatre dernières mesures, et leur confère ainsi une lumineuse tendresse.

Une gamme de la flûte solo ramène, au chiffre 73, le refrain, confié à la flûte qui s'adjoint les sonorités cristallines du célesta (le refrain est ici plutôt évoqué de façon très elliptique que repris véritablement). Il s'étend de la mesure 1 à la mesure 9 du chiffre 73.

Troisième couplet . Une mesure avant le chiffre 74, basé essentiellement sur des rappels du 2e couplet, procédé déjà rencontré dans le concerto pour piano).

Refrain, chiffre 76, mesure 7, jusqu'au chiffre 80, page 138. Cet ultime refrain avant la « Coda » est accompagné d'un « Accelerando » qui lui donne un dynamisme irrésistible.

Au chiffre 80, Coda. Violons et altos à l'unisson, doublés avec éclat par la petite flûte, consacrent à trois reprises le triomphe de la cellule cyclique, tandis que les contrebasses et les violoncelles font une triple et savoureuse cadence modale sur **la b,** II abaissé, sol tonique.

Quelques très belles lignes de Vladmir Jankélévitch, extraites de « La Musique et l'Ineffable », semblent pouvoir être citées en guise de conclusion de l'analyse de cette symphonie (que l'auteur lui-même considérait comme son chef-d'œuvre), tant elles sont en concordance intime avec son contenu : « La musique nous découvre à nous-mêmes notre joie profonde, notre joie **ignorée, méconnue,** notre joie, **essentielle** dissimulée sous les **soucis** et recouverte par les **passions mesquines ;** elle nous donne, comme ces chants de purification dont parle Aristote, la **joie sans dommage.** »

Examen du Baccalauréat de Technicien Musique, Options instrument et danse

(Arrêté du 16-2-77 - J.O. du 13-3-77 - B.O. n° 12 du 31-3-77)

Article premier. — Le baccalauréat de technicien Musique est délivré aux candidats qui subissent avec succès les épreuves d'un examen public défini par le présent arrêté et ses annexes et conformément aux dispositions du décret n° 68-1008 du 20 novembre 1968 modifié.

Ce baccalauréat comporte une option Instrument et une option Danse.

Art. 2. — Les annexes I et II définissent les épreuves de l'examen ainsi que leurs durées et leurs coefficients.

La valeur de chaque épreuve est exprimée par une note variant de 0 à 20 points entiers. La note de chaque épreuve est affectée d'un coefficient figurant à l'annexe I du présent arrêté.

Pour les candidats qui se présentent au titre de la promotion sociale et qui sont dispensés de l'épreuve de langue vivante étrangère conformément aux dispositions de l'article 7 du décret n° 68-1008 du 20 novembre 1968 modifié susvisé, le coefficient de cette épreuve s'ajoutera à celui de l'épreuve d'exécution instrumentale pour l'option instrument et de l'épreuve chorégraphique pour l'option danse.

Art. 3. — Il est organisé une épreuve facultative de seconde langue (vivante et ancienne) notée de 0 à 20 ainsi qu'une épreuve facultative d'éducation artistique également notée de 0 à 20. Seuls entrent en ligne de compte les points excédant 10 sur 20, lesquels s'ajoutent au total des points obtenus aux épreuves d'enseignement général à l'issue du deuxième groupe d'épreuves.

Le nouveau total des points est divisé par le total des coefficients de façon à obtenir la note moyenne du candidat aux épreuves d'enseignement général.

Les candidats qui désirent subir l'épreuve facultative de seconde langue vivante ont le choix entre l'une des langues énumérées au premier alinéa de l'article 4 ci-dessous ou entre les langues et dialectes locaux prévus par la loi du 11 janvier 1951 modifiée.

Les candidats qui désirent subir l'épreuve facultative de langue ancienne ont le choix entre le latin et le grec.

Art. 4. — Les candidats ont à choisir au titre des épreuves obligatoires ou facultatives entre les langues vivantes ci-après : allemand, anglais, arabe littéral, chinois, espagnol, hébreu moderne, italien, néerlandais, polonais, portugais, russe.

L'interrogation est organisée dans les académies où il est possible d'adjoindre au jury un examinateur compétent. En cas d'impossibilité, le candidat sera autorisé par les recteurs compétents à subir l'interrogation orale dans une académie où celle-ci pourra avoir lieu.

Art. 5. — Les dispositions du présent arrêté prendront effet dès la session 1977 pour l'option Instrument et à compter de la session d'examen de 1979 pour l'option Danse.

Art. 6. — Les articles 1 à 8 et l'annexe I de l'arrêté du 10 août 1972 portant création du baccalauréat de technicien Musique sont abrogés à compter de la session d'examen 1977.

Art. 7. — Le directeur des Lycées et le directeur de la Musique, de l'Art lyrique et de la Danse sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent arrêté qui sera publié au *Journal Officiel* de la République française.

(a) épreuve orale.
(b) Dictée : coefficient : 1,5 - Analyse : coefficient : 1,5
(c) Bonification ou minoration, conformément à l'article 6 (nouveau) du décret du 20 novembre 1968.

ANNEXE II

DEFINITION DES EPREUVES D'ENSEIGNEMENT GENERAL

La définition de ces épreuves reste fixée conformément à l'annexe II de l'arrêté du 10 août 1972 portant création du baccalauréat de technicien Musique (Cf. Article 6 de l'arrêté).

DEFINITION DES EPREUVES A CARACTERE PROFESSIONNEL

B. 1 TECHNIQUE MUSICALE

(Dictée et analyse)

Dictée (trente minutes)

A. *Option Instrument :*

Dictée musicale de douze mesures environ, à une puis deux voix, conclue par une suite d'accords (ou agrégats) de trois et quatre sons.

On procédera de la façon suivante :

Après avoir donné le LA et, en respectant le mouvement métronomique indiqué en tête du texte d'épreuve, on donnera, au piano :

(Voir Annexes I et II en page 17/253.)

— Le texte musical dans son entier;

— Le texte morcelé en fragments de deux mesures, avec intervalles de l'ordre de trente secondes, dont la durée sera précisée sur la donnée de l'épreuve, chaque fragment étant entendu trois fois, les deux premières fois suivi de l'intervalle de silence, la troisième fois en l'enchaînant au fragment suivant; seul le dernier fragment, en accords, sera donné quatre fois;

— Le texte musical en entier.

Option Danse :

Cette épreuve comprendra deux parties :

— une dictée mélodique à une voix de 8 mesures environ (niveau de sortie du degré élémentaire des Ecoles de musique contrôlées par l'Etat) ;

— une dictée rythmique, de 12 mesures environ d'une durée maximum de 45 secondes, donnée soit au piano soit sur un instrument à percussions (niveau de sortie du degré moyen des écoles de musique contrôlées par l'Etat).

Pour le déroulement des épreuves on procèdera de la même façon que pour l'option « Instrument ».

ANALYSE

Option Instrument (trois heures et demie)

Cette épreuve comprendra deux partie :

— Analyse d'un fragment écrit d'œuvre musicale portant sur l'identification des éléments du discours musical;

— Réponse à une ou plusieurs questions concernant notamment les formes musicales.

Option Danse (deux heures et demie)

Cette épreuve comprendra deux parties :

— Analyse thématique et rythmique d'un fragment écrit d'une œuvre musicale;

— Réponse à une ou plusieurs questions concernant notamment les formes musicales.

B. 2 EXECUTION

Option Instrument

Cette épreuve comprendra deux parties :

— Exécution d'une œuvre antérieure au XXe siècle à choisir par le candidat dans une liste préétablie. Cette limitation d'époque ne concerne pas les instruments dont le répertoire est trop récent ou trop restreint;

— Exécution d'une œuvre du XXe siècle imposée chaque année.

Les instruments admis sont ceux qui font l'objet d'un enseignement dans les conservatoires nationaux de région.

Les candidats sont autorisés à jouer avec la partition.

Les listes des morceaux au choix sera publiée à la rentrée scolaire.

Le morceau imposé sera précisé à la fin du deuxième trimestre scolaire.

Option Danse

Cette épreuve comprendra deux parties :

1. Danse classique académique.

Exécution chorégraphique d'une œuvre musicale imposée chaque année. Le contenu technique minimum de l'interprétation sera indiqué. Le morceau imposé sera précisé à la fin du deuxième trimestre scolaire.

2. Danse classique académique ou Danse contemporaine.

Exécution chorégraphique d'une œuvre musicale à choisir par le candidat dans une liste préétablie.

Le candidat devra faire la preuve de son niveau d'exécution et de la qualité de son interprétation en utilisant au maximum les ressources de son vocabulaire.

La liste des œuvres musicales au choix sera publiée à la rentrée scolaire.

Les deux parties de cette épreuve s'effectueront à partir d'enregistrements sur bandes magnétiques soit fournis par les écoles de musique et de danse, soit apportés par le candidat selon la préférence de celui-ci.

B. 3 HISTOIRE DE LA MUSIQUE

A. *Option Instrument*

Cette épreuve comportera trois sujets entre lesquels le candidat effectuera son choix. Elle consistera en une série de questions portant :

— Soit sur l'œuvre d'un compositeur important (ou groupe de compositeurs) du XVIIIe siècle à nos jours;

— Soit sur l'un des genres musicaux en usage dans la même période;

— Soit, sans limitation d'époque ou de pays, sur les grandes lignes de l'histoire des faits et des idées concernant la musique.

B. *Option Danse*

Cette épreuve comportera trois sujets entre lesquels le candidat effectuera son choix. Elle consistera en une série de questions portant :

— Soit sur l'œuvre d'un chorégraphe important du XVIIe siècle à nos jours et sur les musiciens de son époque;

— Soit sur l'un des genres de chorégraphies caractéristiques d'une époque et de son accompagnement musical;

— Soit sans limitation d'époque et de pays, sur les grandes lignes de l'histoire de la danse, du ballet et de la musique.

B. 4 UNE DES EPREUVES CI-DESSOUS AU CHOIX DU CANDIDAT

A. *Option Instrument*

Ecriture musicale (B4 - 1)

Réalisation d'une basse non chiffrée ou d'un chant donné, de style tonal, de douze mesures environ.

Technique du son (B4 - 2)

L'épreuve comprendra deux parties :

Un montage de fragments donnés de bande magnétique;

A l'occasion de ce montage, une interrogation portant sur des points du programme, et notamment sur l'identification des sources sonores observées dans les fragments du montage (sources vocales, instrumentales, électro-acoustiques).

Organologie (B4 - 3)

Historique d'un instrument de musique choisi par tirage au sort dans la liste des instruments prévus au programme. Description de l'instrument. Son emploi.

Lecture à vue instrumentale (B4 - 4)

Lecture, sur l'instrument du candidat, d'un texte manuscrit communiqué à l'instant de l'épreuve.

Temps de préparation : le double de la durée d'exécution du texte.

B. *Option Danse*

Improvisation chorégraphique (B4 - 1) (30 minutes maximum)

Chorégraphie à composer par le candidat d'après un texte musical mélodique ou rythmique donné, d'une durée de 2 minutes maximum.

On procédera de la façon suivante :

— Le texte musical sera donné en audition au candidat, d'abord dans son entier, puis après une minute de réflexion par fragments découpés d'après le phrasé mélodique avec interruption de l'ordre de trente secondes ; chaque fragment sera ainsi répété trois fois, la dernière audition d'un fragment enchaînant avec la première audition du fragment suivant.

— Le texte musical sera redonné en audition dans son entier.

— Le candidat devra présenter son improvisation en son entier dans le temps qui reste avant la fin de l'épreuve.

Schénographie (B4 - 2).

L'épreuve consiste en une interrogation se rapportant au programme, suivie d'un entretien et accompagnée de démonstrations pratiques chaque fois que cela sera possible.

Exécution d'un enchaînement chorégraphique non préparé choisi par le jury (B4 - 3).

La chorégraphie à exécuter — d'une durée d'une minute — sera montrée au candidat à l'instant de l'épreuve par le membre du jury désigné à cet effet.

Elle ne pourra pas être ultérieurement précisée plus de trois fois par fragment ou dans son entier.

Le nombre d'enchaînements de pas différents ne devra pas être inférieur à 4 ou supérieur à 6.

Anatomie (B4 - D) (15 minutes)

L'épreuve consistera en une interrogation se rapportant au programme, suivie d'un entretien permettant d'apprécier chez le candidat son niveau de réflexion sur l'utilisation de ses connaissances dans la pratique de la danse.

HORAIRES ET PROGRAMMES DES CLASSES PREPARANT AU BACCALAUREAT DE TECHNICIEN MUSIQUE, OPTIONS INSTRUMENT ET DANSE.

ARRETE DU 16 FEVRIER 1977

Article premier. — L'annexe I de l'arrêté du août 1972 susvisé est abrogé.

Art. 2. — Les horaires des classes de seconde, première et terminale préparant au baccalauréat de technicien Musique défini par l'arrêté du 16 février 1977 susvisé sont fixés conformément à l'annexe I du présent arrêté.

Art. 3. — Les programmes définis par l'arrêté du 10 août 197 susvisé s'appliquent aux enseignements généraux pour les options Instrument et Danse et aux enseignements professionnels pour l'option Instrument. Les programmes relatifs aux enseignements professionnels de l'option Danse sont fixés par l'annexe II du présent arrêt.

Art. 4. — Les dispositions du présent arrêté prendront effet :

— à compter de la rentrée 1976, pour la classe de seconde option Danse et pour les classes de seconde, première et terminale, option Instrument,

— à compter de la rentrée 1977, pour la classe de première option Danse,

— à compter de la rentrée 1977, pour la classe de première option Danse.

Art. 5. — Le directeur des Lycées et le directeur de la Musique, de l'Art lyrique et de Danse sont chargés, chacun en ce qui le concerne, l'exécution du présent arrêté qui sera publié au *Journal officiel* de la République française.

(J.O. *du 13 mars 1977*).

ANNEXE II

Le règlement d'examen, le déroulement des épreuves et le programme du baccalauréat de technicien Musique, options Instruments et Danse, feront l'objet d'une brochure qui sera publiée ultérieurement par les soins du Centre national de documentation pédagogique, 29, rue d'Ulm, 75230 Paris Cedex 05.



ANNEXE I
BACCALAUREAT DE TECHNICIEN MUSIQUE
Options Instrument et Danse
Règlement d'examen

NATURE DES EPREUVES	Option Instrument			Option Danse		
	Durée	Coefficient	Coefficient (ép. de cont.)	Durée	Coefficient	Coefficient (ép. de cont.)
Premier groupe						
1. Epreuves d'enseignement général						
A.1 - Français Ecrit	3 h	2		3 h	2	
A.1 - Français Oral	20 mn	1		20 mn	1	
A.2 - Math et Sciences physiques ou Philosophie	4 h	2		4 h	2	
A.3 - Langue vivante (a)	20 mn	2		20 mn	2	
2. Epreuves à caractère professionnel						
B.1 - Technique musicale (dictée et analyse)	4 h	3 (b)		3 h	3 (b)	
B.2 - Exécution instrumentale	20 mn	4				
B.2 - Exécution chorégraphique				20 mn	4	
B.3 - Histoire de la musique	4 h	2		4 h	2	
Deuxième groupe						
1. Epreuves d'enseignement général						
A.4 - Philosophie ou Math. et Sciences physiques	(a) 20 mn	2		20 mn	2	
A.5 - Histoire de l'art et des civilisations	(a) 20 mn	2		20 mn	2	
A.6 - Education physique et sport.	30 mn	(c)		30 mn	(c)	
Epreuves de contrôle (facultatives)						
Français (a)	20 mn		3	20 mn		3
ou						
Math. et Sciences physiques	(a)					
ou						
Philosophie	20 mn		2	20 mn		2
2. Epreuves à caractère professionnel						
B.4 - Ecriture musicale	4 h					
ou						
Technique du son	30 mn					
ou		2				
Lecture instrumentale à vue	10 mn					
ou						
Organologie	20 mn					
B.4 - Improvisation chorégraphique				30 mn		
ou						
Scénographie				30 mn		
ou						
Exécution à vue d'une chorégraphie imposée				10 mn		2
ou						
Anatomie				15 mn		
Epreuve de contrôle						
Exécution instrumentale	20 mn					
Exécution chorégraphique				20 mn		
3. Epreuves facultatives						
Langue vivante II ou langue ancienne (a)	20 mn			20 mn		
Arts plastiques	3 h			3 h		

ANNEXE II
HORAIRES ET PROGRAMME DES CLASSES PREPARANT AU BACCALAUREAT DE TECHNICIEN MUSIQUE, OPTIONS INSTRUMENT ET DANSE

Disciplines	Seconde	Première	Terminale
I. Enseignements généraux			
— Français	4	4	2
— Philosophie	—	—	4
— Initiation au monde contemporain	2	1	—
— Histoire de l'art et des civilisations	—	1	1
— Langue vivante I.	3	3	3
— Mathématiques	3	4	3
— Sciences physiques	2	2	2
— Enseignement renforcé au choix :			
- Philosophie ou mathématiques	1 (1)	1 (1)	2
II. Enseignements professionnels			
Option Instrument :			
— Exécution instrumentale	2	2	2
— Histoire de la musique	1,5	1,5	1,5
— Dictée	1	1	1
— Analyse	1,5	1,5	1,5
— Lecture à vue instrumentale	0,5	0,5	0,5
— Musique d'ensemble	1,5	1,5	1,5
— Harmonie ou solfège	2	—	—
— Techniques du son	—	1	1
— Organologie	—	—	1
Option Danse :			
— Exécution chorégraphique	6	5	5
— Dictée	1	1	1
— Analyse musicale	1	1	1
— Histoire de la musique et de la danse	1,5	1,5	1,5
— Scénographie	—	—	1
— Anatomie	—	1	1
— Education physique et sportive	5	5	5
III. Enseignements facultatifs			
— Langue vivante II ou langue ancienne	3	3	3
— Arts plastiques	2	2	2
— Harmonie ou solfège ou chorégraphie	—	2	2

(1) Mathématiques seulement.

PROGRAMME D'ÉDUCATION ARTISTIQUE

Classes de sixième et cinquième des collèges (Arrêté du 17.03.77 - B.O nº 11 du 24.03.77)

Le but de l'éducation musicale est :

— d'ouvrir l'esprit de l'enfant et de l'adolescent à la perception consciente du monde des sons, des timbres et des rythmes.

— de *favoriser son besoin d'expression* par le chant ou le jeu d'instruments très simples,

— de préparer sa *créativité* en l'encourageant à s'exprimer musicalement par les moyens à sa portée,

— enfin de lui faire ressentir le *désir d'une communication directe* avec le monde sonore tel qu'il existe autour de lui.

Il doit être bien précisé que cette éducation musicale repose essentiellement sur *l'activité musicale réelle.* Le programme ci-après ne doit à aucun moment être interprété en tant que somme de connaissances théoriques à accumuler : il importe de sentir d'abord, de comprendre ensuite, d'apprendre enfin.

Indépendamment de la pratique chorale, dont la primauté doit être soulignée, l'éducation musicale repose sur trois éléments essentiels :

— culture vocale et chant,
— culture auditive, pratique du langage musical,
— culture musicale par l'audition d'œuvres.

1. *Culture vocale et chant*

Travailler chaque année un répertoire de huit chants environ, à une voix, éventuellement à plusieurs voix (2 voix ou canons) que l'on préparera par des exercices de culture vocale : attitude corporelle - respiration - pose de la voix dans le respect de la tessiture des enfants - articulation.

Ce répertoire comprendra des chants populaires français et étrangers ou des chants d'auteurs classiques ou modernes.

2. *Culture auditive, pratique du langage musical*

Ces deux éléments sont en principe poursuivis parallèlement. Toutefois, au niveau des premières classes on pourra, dans les exercices de culture auditive globale, dépasser nettement les possibilités de lecture et d'écriture.

a) Culture auditive

Révision des notions fondamentales de registre, de mouvement mélodique (ascendant et descendant, conjoint et disjoint), de pulsation rythmique.

Reconnaisance comparative des intervalles mélodiques et harmoniques (jusqu'à l'octave comprise) ainsi que des modes usuels.

Consolidation du sentiment de pulsation rythmique. Notions d'accent rythmique et de phrasé. Groupement de pulsations aboutissant à la notion de mesure et à celle de valeur. Division de la pulsation et études de groupes rythmiques. (Ces exercices pourront être visualisés par une lecture globale mais non soumis à l'analyse solfégique détaillée).

b) Pratique du langage vocal et instrumental

Apprendre à utiliser les signes les plus usuels de la notation musicale : lecture chantée en clé de sol à une et deux voix utilisant les valeurs de la croche à la ronde et les silences correspondants en application de la culture auditive.

Mesures à $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{8}$ échelles pentatonique et diatonique.

Altérations (dièse - bémol - bécarre). Signes de nuances, d'accentuation et de phrasé. Signes de prolongation (point-liaison). Indications de mouvement.

L'utilisation d'un instrument ne doit jamais dispenser de la lecture chantée.

3. *Culture musicale par l'audition d'œuvres*

Apprendre à écouter des œuvres de toutes époques, de tous styles et de toute origine en axant la recherche sur la reconnaissance du matériel sonore (instruments, voix) sans laisser de côté la sensibilisation aux caractères essentiels de l'œuvre.

COMPLEMENTS A LA MUSIQUE

1. *Danse*

- Faire pratiquer, dès la sixième, certains constats (Reconnaissance du schéma corporel; découverte du rythme, de la pulsation).
- Pratique de jeux de groupe.
- Reconnaissance des intruments de musique; en particulier, petite percussion.
- Développer ces contenus en cinquième en ajoutant la découverte de la mélodie ou chantée, ou dansée, ou instrumentale (apprise ou improvisée).
- Initiation par le commentaire de films, contacts avec danseurs et chorégraphes, groupes folkloriques. Histoire de la danse en relation avec les différentes civilisations.

2. *Art dramatique*

- Approche des œuvres, de l'intérieur : familiariser l'élève avec les processus créatifs élémentaires par l'expression corporelle, l'improvisation à partir de l'observation d'autrui et du monde extérieur, la pratique du jeu dramatique de groupe à partir de situations quotidiennes d'abord, puis à partir de textes étudiés en classes de français.

Représentations par marionnettes.

- Approche des œuvres de l'extérieur : par la présence à des spectacles, à l'occasion; à défaut, par l'utilisation des ressources de l'audio-visuel; (les réalisations auxquelles l'élève aura assisté seront l'occasion d'une initiation simple aux problèmes techniques d'une représentation et d'une approche des notions d'histoire du théâtre).

3. *Poésie*

En liaison avec le professeur de lettres essentiellement, faire procéder à des exercices de créativité : jeux de mots, de sons, de rythmes verbaux; invention de contes, récits, textes libres...

Exercices de lecture et d'audition.

Exercices d'interprétation (diction, récitation, chorale...) liés le cas échéant à des exercices d'expression corporelle et d'art dramatique.

Constitution de dossiers personnels de textes poétiques.

LE CINEMA

- A partir du visionnement de courts métrages sur la naissance du cinéma, faire faire aux élèves, dès la première année de collège, des exercices pratiques de décomposition et recomposition du mouvement.
- Introduire la notion de genre (documentaire, fiction, etc.), à propos de films, d'émissions de TV.
- Faire pratiquer des exercices d'apprentissage technique (jeux à partir de photos, d'affiches, de bandes dessinées, de spots, de posters...) pour faire saisir la structure de l'image, par là, ses limites et son pouvoir.
- Expliquer, avec des exemples pratiques, comment se fait un film (synopsis, script, découpage, travelling, cadrage, truquage, mixages...), en indiquant les différents procédés de fabrication, etc.

— Avec la photo d'abord, amener progressivement l'enfant à la réalisation personnelle (petits films de 2 à 3 minutes - muets et continus).

— Rechercher des musiques d'accompagnement de certaines séquences; commenter bruitages et musique d'œuvres réelles.

— Initiation concrète aux problèmes de sonorisation, enregistrements au magnétophone (commentaires « off », dialogues, etc.).

— Commentaires simples de films célèbres, à la portée des élèves, et sur lesquels ils pourront s'exprimer d'eux-mêmes.

CONCOURS INTERNATIONAL DE HARPE
M.-A. CAZALA A GARGILESSE (Indre)

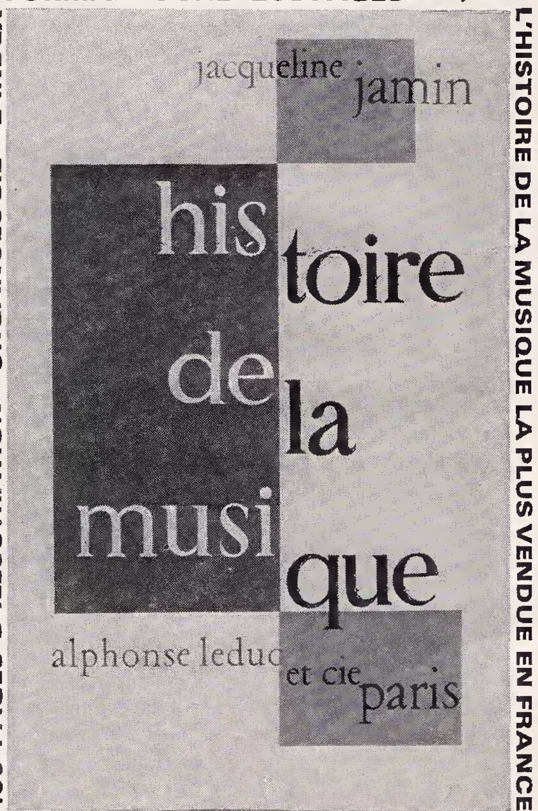
Ce concours qui se déroulera du 29 août au 3 septembre 1977, est ouvert aux harpistes de toutes nationalités. L'âge limite des concurrents est fixé à 32 ans en 1977. Le concours comprend 2 épreuves éliminatoires et une épreuve finale.

Pour tous renseignements détaillés, s'adresser : Mairie de Gargilesse, 36190 Orsennes.

SEMAINE MUSICALE DE DINAN

Elle aura lieu du 4 au 9 juillet, au Collège des Cordeliers. Elle comportera les ateliers suivants : Flûte à bec : J. Ritchie - Guitare : M. Jagau - Cordes : Ph. Quesnel - Flûte traversière : H. Boulet - Trompette : J. Garrec - Solfège : M. Le Doaré. Direction chorale, premier et deuxième degré : J. Bigot et A. Collet. Les sessionnistes travailleront aussi : Le chant choral : E. Berel - La rythmique, percussion et Instruments « ORFF » : A.-M. Morvan - Les danses anciennes : A. Vialatte, ou le chant grégorien : E. Royer.

Pour tous renseignements et inscription : S.P.A.M., 13, rue Martenot - 35014 Rennes, Tél. (99) 36-58-76.



FLAUBERT ET FLORENT SCHMITT L'HISTOIRE ET L'INSPIRATION MUSICALE

La réédition d'un disque de musique française !

N'est-ce pas un événement qui mérite d'être marqué d'une pierre blanche ?...

Il s'agit d'un enregistrement qui obtint le Grand Prix du Disque 1971. Un chef-d'œuvre : *La Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt ; deux pages trop oubliées : *Viviane* de Chausson et *Lénore* de Duparc (1). Interprète : le *New Philarmonic Orchestra*, dirigé par Antonio de Almeida. Il ne nous appartient pas dans le cadre de cette chronique de « rendre compte » de la qualité d'un disque récent ou réédité. Mais Duparc et Chausson sont de plus en plus ignorés de nos grands ensembles symphoniques... et c'est un euphémisme ! Le fameux « purgatoire » par lequel doit passer (on se demande bien pourquoi !) l'œuvre de tout compositeur contemporain, se prolonge dangereusement pour Florent Schmitt. Enfin, cette réédition intervient quelques mois après la nomination d'Antonio de Almeida au poste de Directeur de la Musique de l'Orchestre Symphonique de la Ville de Nice.

C'est la raison pour laquelle, avant de rêver autour de Florent Schmitt et de sa *Salomé*, nous avons d'abord donné la parole à son plus récent interprète.

— La vie musicale sur la Côte d'Azur me semble un phénomène exceptionnel qui n'a pas du tout, dans les autres sphères, le retentissement qu'il mériterait. Il est facile de dire que l'été est trop chargé de festivals ! Il serait plus opportun de mieux faire connaître tout ce qui se fait, d'octobre à juin et de Menton à Cannes, pour nous limiter aux Alpes-Maritimes, sans oublier, bien entendu, Monte-Carlo qui encadre de deux cycles de concerts d'automne et de printemps, sa saison d'opéra. Une saison symphonique, en semaine, au Casino de Cannes, de décembre à avril; un calendrier, qui ferait honneur à bien des « grandes » villes, des Amis de la Musique de Grasse ; l'étonnant épanouissement du Festival du Jeune Soliste d'Antibe (2) ; *tout cela pourrait déjà satisfaire les « mélomanes azuréens ».*

Quant à Nice, ce que j'y ai trouvé me paraît parfaitement digne de la réputation de son Conservatoire dirigé par Pierre Cochereau : une saison symphonique d'automne que suit une longue et brillante saison d'opéra, donnée à l'Opéra de Nice que dirige avec tant de bonheur, Ferdinand Aymé ; puis, un « Printemps musical » que suit en juin le Festival de musique sacrée : c'était plus qu'il ne m'en fallait pour accepter avec empressement le poste qui m'était proposé et prendre la direction de l'Orchestre symphonique de Nice.

— C'est à la tête de cet orchestre que vous dirigerez, le 14 mai, je crois, *La Tragédie de Salomé*, dont j'aimerais que vous me parliez maintenant.

— Je me limiterai à deux aspects. D'abord, c'est une partition passionnante à « lire », et l'ayant surtout lue, je crois bien que j'ai voulu l'enregistrer... pour l'entendre ! Ensuite, dans une ère anti-romantique, au moins dans ses professions de foi, comme celle où nous vivons, dans ce mouvement d'intellectualisme envahissant, je me suis senti attiré par le côté romantique de l'œuvre de Florent Schmitt, tout éclatante de passion. Un musicien qui connaît son « métier », qui sait écrire, et qui, en même temps, n'a pas honte, au contraire, d'écouter son cœur, cela n'est plus tellement fréquent de nos jours !

— Y a-t-il d'autres œuvres de Florent Schmitt que vous aimeriez diriger ?

— J'espère bien donner quelque jour sa merveilleuse Oriane, *les* Suites de Salammbo; *et je voudrais rapprocher de la* Valse *de Ravel*, les Reflets d'Allemagne...

Mais revenons à Florent Schmitt et à sa *Tragédie de Salomé*, dont la réédition de ce bel enregistrement nous donne heureusement l'occasion de reparler. Publiée en 1910 seulement, l'œuvre avait été mise en chantier après le *Quintette* qui lui fait pourtant suite dans le catalogue florentin. La composition des deux œuvres est donc parallèle, et c'est en 1907 que la *Tragédie* vit le jour, dans la version primitive de « mimodrame ». On l'entendit dans la version pour grand orchestre en 1911 aux Concerts Colonne, avant son entrée à l'Opéra de Paris où l'œuvre est demeurée au répertoire.

L'HISTOIRE ET L'INSPIRATION MUSICALE

On sait que Florent Schmitt a écrit sa partition sur un livret de R. d'Humières. Mais cela ne doit pas nous faire oublier la part importante de l'histoire dans l'inspiration du compositeur.

Antoine et Cléopâtre, Salammbo, La Tragédie de Salomé : telles sont les trois œuvres inspirées à Florent Schmitt par sa passion de l'histoire, une passion nourrie d'ailleurs de souvenirs, d'impressions et de méditations tout au long de ses voyages, particulièrement en Italie, en Grèce et en Orient. Certes, le musicien utilise un chant recueilli sur les bords de la Mer Morte, un chant qui, s'intensifiant, monte d'un degré chaque fois qu'il est repris par la voix ou l'orchestre et donne naissance, en s'animant, à la *Danse des Eclairs*. Mais ce n'est là que l'écho, par un élément folklorique, de toutes les rêveries qui, au long de ses périples, ont replongé le musicien dans ce monde du passé qu'il va si bien faire ressurgir par les sons.

L'histoire, en l'occurence, nous est restituée dans son essence par une page de l'Evangile de Saint Mathieu (chap. XIV) :

« (...) Hérode, ayant fait arrêter Jean, l'avait fait mettre en prison à cause d'Hérodiade, femme de son frère. Parce que Jean lui disait : « Il ne vous est pas permis d'avoir cette femme. » Hérode voulait le faire mourir mais il appréhendait le peuple parce que Jean était regardé comme un prophète. Or, le jour de la naissance d'Hérode, la fille d'Hérodiade dansa au milieu de l'assemblée et plut à Hérode. C'est pourquoi il lui promit avec serment de lui donner tout ce qu'elle lui demanderait. Or elle, instruite auparavant par sa mère, lui dit : « Donnez-moi tout présentement la tête de Jean-Baptiste. » Et le roi en fut fâché ; néanmoins, à cause du serment et à cause de tous ceux qui étaient à table avec lui, il commanda qu'on la lui donnât ; et il envoya couper la tête de Jean dans la prison. Et sa tête fut apportée dans un bassin, et donnée à la jeune fille, qui la porta à sa mère. »

C'est un lieu commun, depuis Beaumarchais, de dire qu'à partir d'un thème donné, tel un père rival de son fils, on peut faire à volonté une tragédie (*Mithridate*), une comédie (*L'Avare*), un ballet ; nous ajouterions aujourd'hui un poème, un roman ou un film.

Sur le thème de Salomé, Mallarmé a écrit un poème, *Hérodiade,* dont Florent Schmitt connaissait au moins ce très beau vers :

« *Ombre magicienne aux symboliques charmes* »

Massenet en fit un opéra, *Hérodiade*, Massenet à qui Florent Schmitt dédia la cantate, *Sémiramis*, qui lui valut (après quatre échecs !) le Grand Prix de Rome, en 1900.

Florent Schmitt, sachant tout cela, et se souvenant de Flaubert (nous y reviendrons) écrivit donc ce mimodrame qui confirma une célébrité conquise avec le *Psaume XLVII.*

Le *Prélude* évoque le paysage, tel que l'a décrit R. d'Humières : « Une terrasse du palais d'Hérode, dominant la Mer Morte. Les monts de Moab ferment l'horizon, roses et roux, dominés par la masse du Mont Nébo d'où Moïse, du seuil de la terre promise, salua Chanaan avant de mourir. Le soleil est à son déclin. »

Le cor anglais exprime, dans un mouvement lent, une mélopée à six-quatre. Flûte et trompette sourde exposent ensuite un thème qui traverse peu à peu tout l'orchestre.

La *Danse des Perles* enchaîne au *Prélude* son trois-huit, assez vif mais très mesuré, encore que les deux éléments de cette danse poursuivent leur élan à travers tout ce temps en forme de scherzo :

« Des flambeaux éclairent la scène. Leur lumière arrache des étincelles aux étoffes et aux joyaux qui se répandent hors d'un coffre précieux. Hérodias, pensive, y plonge les mains, puis élève des colliers, des voiles lamés d'or. Salomé, comme fascinée, apparaît, se penche, se pare, puis, avec une joie enfantine, esquisse sa première danse.

La seconde partie de l'œuvre débute par un mouvement lent, *Les Enchantements de la Mer*, fantasmagorie démoniaque qui évoque les pensées de luxure et de crainte d'Hérode, des lumières qui, sur la mer maudite, semblent naître des profondeurs. « On dirait que les vieux crimes reconnaissent et invitent Salomé fraternelle. (...). Des mesures brèves de danses, des frissons de cymbales étouffées, des claquements de mains, des soupirs, un rire fou qui fuse. (...). Une voix solitaire s'élève... Hérode subjugué, écoute. (...). Un tonnerre lointain roule, Salomé commence à danser, Hérode se lève. »

Dans la brume étrange et mystérieusement menaçante des premières mesures, se distinguent les thèmes du *Prélude*, qui vont se dramatiser peu à peu en un crescendo qui atteindra son point culminant lorsqu'apparaîtront, superposés, les thèmes d'Hérode, d'Hérodias et Salomé.

Une voix — ou à défaut, le hautbois — surgie de l'abîme, dit un chant recueilli par le musicien sur les bords de la Mer Morte ; cet air d'Aïça, s'intensifiant, monte d'un degré chaque fois qu'il est repris par les voix ou par l'orchestre, et donne naissance, en s'animant, à la tragique *Danse des Eclairs,* qui s'enchaîne. « C'est la poursuite d'Hérode, la fuite amoureuse, Salomé saisie, ses voiles arrachés par la main du Tétrarque. Elle est nue un instant. Mais Jean, subitement apparu, s'avance et la couvre de son manteau d'anachorète. Mouvement de fureur d'Hérode, vite interprété par Hérodias, dont un signe livre Jean aux bourreaux qui l'entraînent et réapparaissent bientôt.»

Une phrase de l'Evangéliste « Elle dansa devant l'assemblée et plut à Hérode » a été le point de départ de cet épisode, pour l'auteur du livret mais plus encore pour le musicien. Il en sera de même pour la page suivante. « La tête de Jean fut apportée dans un bassin », disait Saint Mathieu. Et voici le commentaire que le musicien va revêtir des splendeurs de son inspration : « La Tête !... Chargeant les épaules nues des bourreaux, le grand plat d'or tangue sous son faix. Les glaives croisés l'exhaussent, promesses à jamais tues, vaste espoir fauché du monde. » Salomé va s'emparer du trophée ; puis, comme si la voix du supplicié avait murmuré à son oreille, elle précipite le plateau dans la mer. Une terreur éperdue balaie les témoins. Salomé tourne sur elle-même pour fuir les visions sanglantes. »

Dans la mesure de trois et demi-quatre, le thème de

la danse est exposé primitivement par les bois et la trompette bouchée. Un rappel par le hautbois et le violoncelle du douloureux thème surgit, mouvement frénétique un instant arrêté ; puis les cuivres grondants et menaçants exposent le thème de Jean. L'orage éclate : c'est la *Danse de l'Effroi.* Et lorsque la foudre s'abat sur Salomé qu'emporte un délire infernal, le thème d'angoisse et d'horreur, entendu dans *Les Enchantement de la Mer,* revient une dernière fois, suivi du thème de Jean que clament les cuivres.

C'est ainsi que le simple fait historique peut inspirer le musicien, enrichi de ses souvenirs de voyages, de ses lectures, et soutenu par la puissance de son imagination, son art de « visionnaire ».

FLORENT SCHMITT ET FLAUBERT

Un jour, nous avions risqué devant l'intéressé lui-même, un parallèle entre Flaubert et Florent Schmitt, venu à l'improviste assister à un concert éducatif Colonne où l'on jouait sa *Salomé.* Nous avions repris ce rapprochement en *Postlude* du livre que nous lui avions consacré : même antithèse entre le plaisir du voyage et les richesses qu'on en rapporte, et le goût de la retraite propice à l'accomplissement du grand œuvre. Egale ardeur au combat pour un idéal. Même désir de renouvellement de la forme, du style et des moyens mis en œuvre. Même attitude en face de leur « romantisme ». et même désir de dégager les faits particuliers de leurs contingences éphémères pour atteindre au permanent et à l'universel ; donc même façon d'appréhender l'histoire, comme nous venons de le voir, pour mieux transcender le « fait inspirateur » et en faire une œuvre d'art. Même culte de la beauté formelle, donc amour du travail et de l'effort. Et par-dessus tout cela, même élan de tendresse; Florent Schmitt aurait pu écrire ce que Flaubert confiait à une amie : « Douteriez-vous de mes facultés de tendresse ?... Vous n'avez pas ce droit-là ! ».

Peu avant la disparition de l'auteur de *La Tragédie,* nous étions revenus sur ce sujet, et nous lui avions reparlé du dernier des *Trois Contes* de Flaubert, *Hérodias.* Le souvenir de cet entretien nous hante en écrivant ces lignes, car ils font plus que compléter ce que nous avons dit plus haut de l'utilisation de l'histoire.

Florent Schmitt partageait les vues premières de Flaubert sur son sujet : « L'histoire d'Hérodias, telle que je la comprends, n'a aucun rapport avec la religion. Ce qui me séduit là-dedans, c'est la mine officielle d'Hérode (qui était un vrai préfet) et la figure farouche d'Hérodias, une sorte de Cléopâtre et de Maintenon. La question des races dominait tout... »

Le musicien avait lu bien souvent le conte de Flaubert et il en connaissait certaines sources ; comme l'écrivain, il avait connu de terribles angoisses au moment d'écrire la danse de Salomé. Il savait aussi le jugement de Taine sur l'œuvre de Flaubert : « Vous aviez bien raison de me dire qu'à présent, l'histoire et le roman ne se peuvent plus distinguer... à force d'art et par le style. » L'histoire et la musique de même... et aux mêmes conditions.

Ensemble encore, nous avions relu les *Notes de Voyage* prises par Flaubert, lors de son voyage en Orient, à propos de la danse de l'almée Ruchiouk-Hanem :

« La danse de Ruchiouk est brutale, elle se serre la gorge dans sa veste de manière que ses seins découverts sont rapprochés et serrés l'un près de l'autre. Pour danser, elle met, comme ceinture pliée en cravate, un châle brun à raie d'or, avec trois glands suspendus à des rubans. Elle s'enlève tantôt sur un pied, tantôt sur un autre, chose merveilleuse ; un pied restait à terre, l'autre se levant passe devant le tibia de celui-ci, le tout dans un saut léger. J'ai vu cette danse sur des vieux vases grecs.

« Ruchiouk nous danse l'abeille. Ruchiouk s'est déshabillée en dansant. Quand on est nu, on ne garde plus qu'un fichu avec lequel on fait mine de se cacher, et on finit par jeter le fichu ; voilà en quoi consiste l'abeille.

« Enfin, quand après avoir sauté de ce fameux pas, les jambes passant l'une devant l'autre, elle est revenue haletante se coucher sur le coin de son divan, où son corps remuait encore en mesure, on lui a jeté son grand pantalon blanc rayé de rose, dans lequel elle est rentrée jusqu'au cou (...) Quand elle était accroupie, dessin magnifique et tout à fait sculptural de ses rotules. »

Nous évoquons encore avec Florent Schmitt ce tympan de la porte nord de la façade principale de la cathédrale de Rouen, où, depuis le début du XIII[e] siècle, Salomé danse devant Hérode pour obtenir la tête de Jean que le sculpteur à représenté enfermé dans une tour. Le bourreau brandit le glaive. La posture de la jeune fille est étrange : elle danse sur les mains, ses pieds levés, les talons en l'air, et, selon les propres termes de Flaubert, « les fourreaux qui enveloppent ses jambes passent par-dessus l'épaule, accompagnant sa figure, à une coudée du sol. » De cette sculpture, nous rapprochons la fresque que l'on admire au baptistère de Saint-Marc à Venise : Flaubert ne l'a pas connue, mais Florent Schmitt se souvenait de la ligne gracieuse du corps. Qui pourrait dire quel rapport entre ce mouvement et l'élan du thème de Salomé, qui, monte d'une tierce, s'arrête en une note longuement tenue, monte encore et soudain s'élance d'une sixte augmentée, passionnée, délirante...

Et c'est, aux dernières pages d'*Hérodias,* toute la danse de Salomé que nous relisions : « Ses attitudes exprimaient des soupirs, et toute sa personne une telle langueur qu'on ne savait pas si elle pleurait un dieu, ou se mourait dans sa caresse. (...) Elle se jeta sur les mains, les talons en l'air, parcourut ainsi l'estrade comme un grand scarabée ; et s'arrêta, brusquement. Sa nuque et ses vertèbres faisaient un angle droit. (...) Ses lèvres étaient peintes, ses sourcils très noirs, ses yeux presque terribles, et des goutelettes à son front semblaient une vapeur sur du marbre. Elle ne parlait pas. Ils se regardaient... »

REFLEXIONS POUR UNE CONCLUSION

Œuvre de somptuosité souveraine, loin de tout orientalisme simpliste, et qui d'année en année dévoile davantage ses replis profonds et ses joyaux qui brillent d'un éclat mystérieux, *La Tragédie de Salomé* est aussi

l'œuvre où l'inspiration directe s'allie tout naturellement à la forme complexe de la composition multilinéaire. Mais à cette splendeur orientale, à cette richesse généreuse, Florent Schmitt a donné pourtant une limite, celle qui dicte spontanément son classicisme inné. Lui que les sujets romantiques attirent, et qui ne connaît pas de limites dans l'effort qu'il demande à ses interprètes, il a l'instinct de ce qu'il ne faut pas dépasser, au moins dans l'horrible et l'atroce. Un confrère anonyme a bien vu cela, qui écrivait en 1912, dans le *Daily Telegraph* (et c'est pourquoi nous n'avons pas évoqué plus tôt le nom de Richard Strauss) :

« Le nom de Strauss est inséparablement associé à l'histoire en musique de Salomé. A comparer les deux partitions, on constate pourtant que le compositeur français a traité l'horrible « tragédie », sans la brutale laideur intellectuelle et la puissance maligne du musicien allemand. Elle est vivace, pleine d'imagination, mais sans exagération : elle n'est pas sinistre comme la *Salomé* de Strauss. Mais elle est mélodramatique et on lui pardonne cette qualité qui laisse éclater l'énergie surabondante d'un jeune créateur. »

« Un sultan jetant son or à poignée », disait Félix Raugel de l'auteur de *La Tragédie de Salomé*.

L'œuvre date de 1907... Et c'est pourquoi nous nous sommes réjoui de lire dans la notice du disque qu'à enregistré Antonio de Almeida, cette vérité bien utile à rappeler :

« *Salomé* est sans conteste la mère du *Sacre du Printemps.* »

---

(1) Disques RCA, FGL 1 7272 stéréo.

(2) Le VI[e] Festival du Jeune Soliste d'Antibes aura lieu aux dates suivantes : 6, 17 et 27 mai, 10 et 17 juin avec le concours de l'Orchestre National de Monte-Carlo, le Philharmonique de Nice, l'Orchestre de l'Opéra de Marseille et l'Orchestre du Var. Treize « jeunes solistes » sont invités.

Serge GUT

LE GROUPE JEUNE-FRANCE (*)

Yves BAUDRIER - Daniel LESUR - André JOLIVET - Olivier MESSIAEN

II

Après avoir, dans un premier article, brossé la toile de fond sur laquelle est apparu le groupe Jeune France, puis avoir tenté de dégager les caractéristiques essentielles de ce nouveau mouvement, nous allons maintenant prendre séparément chacun des compositeurs le constituant afin de situer son apport personnel et son originalité par rapport à ses confrères.

YVES BAUDRIER

Les jalons importants de la vie.

Né à Paris le 11 février 1906, Yves Baudrier n'a pas d'ascendance bretonne, comme on l'écrit souvent, mais des origines celtiques irlandaises prononcées. Très vite, il eut une passion pour la mer qui fut favorisée par une pratique précoce du bateau à voile et des régates.

Venu tard à la musique, par le détour d'études de droit et de philosophie, il travailla d'abord avec Georges Loth, élève de Vincent d'Indy, organiste à l'église du Sacré-Cœur ; mais très vite, il continua tout seul ses études musicales et sa formation est essentiellement autodidacte.

Il se retrouve en 1942 à Nice, au Centre des Jeunes du cinéma qui deviendra en 1945, sous la direction de Marcel L'Herbier, l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques. Spécialisé dans les rapports du son et de l'image, il y enseignera jusqu'en 1966.

Depuis 1947, la santé de Baudrier est très déficiente, ce qui l'obligea à abandonner très tôt son activité de compositeur.

Choix d'œuvres marquantes.

1936 Le Raz de Sein
1937 Eléonora
1938 Le grand voilier
1939 Le musicien dans la cité
Deux poèmes de Tristan Corbière
1945 Symphonie

Toutes ces œuvres sont pour orchestre, à part les **Deux Poèmes.** Rappelons, en outre, que Baudrier a écrit de nombreuses musiques de film dont voici quelques titres : Les Maudits, La bataille du rail, Feu sacré, Paris s'éveille.

Situation de l'œuvre et conceptions esthétiques.

Jamais Baudrier n'est plus à l'aise que quand son imagination peut s'alimenter à une source picturale ou visuelle. C'est ainsi que ses poèmes symphoniques **Le Raz de Sein** et **Le grand voilier** ont été des réussites et furent joués plusieurs fois au concert. De même, **Le musicien dans la cité** est une tentative originale de musique de film écrite « en soi », mais avec l'intention de servir de soutien à un film devant être fait à partir de la musique (1). En revanche, on sent notre compositeur mal à l'aise dans l'unique symphonie qu'il a composée.

Baudrier s'est exprimé à plusieurs reprises sur ses conceptions artistiques. L'essentiel de sa pensée peut se résumer dans cette phrase : « Prendre le problème musical par la technique pure me paraît l'erreur constante de beaucoup de musiciens (2). » Pour Baudrier, un musicien qui réinvente une technique musicale en dehors d'une psychologie approfondie de l'auditeur a tout de l'apprenti sorcier ; car il y a ainsi divorce entre une logique purement technique et la nécessité psychologique de la musique. En effet, il y a un besoin de **nécessité** du discours musical, qui peut s'obtenir de deux manières distinctes :

1° En dégageant le sens de détente et de résolution avec fin cadentielle, ce qui ne peut se réaliser que dans la musique tonale ou modale, même élargie ;

2° En donnant un sens de mouvement continu qui peut amener des tensions polytonales ou atonales.

Toutefois, la nécessité n'est qu'un « jeu » et au-delà de ce jeu il faut introduire l'**expression ;** et à nouveau Baudrier distingue entre deux aspects différents :

1° Une **expression directe** qui est imitation et identification d'un sentiment, donc extra-musicale ;

2° Une **expression indirecte** qui naît du déroulement sonore, c'est-à-dire de la forme.

Il ne peut y avoir de musique valable en dehors de l'union de ces deux sortes d'expression : « Restreindre la musique à la seule expression indirecte, c'est aboutir finalement à l'académisme et au formalisme, c'est désincarner la musique **a priori** (3). » Aussi l'erreur du néo-classicisme est-elle de créer un jeu pur en éliminant l'expression directe, c'est-à-dire le sentiment : on aboutit ainsi à un monde de la sécheresse. Pour contrecarrer cette déplorable influence, il faut une plus grande humanisation de la musique : « Le problème est d'abord d'ordre spirituel, puis psychologique et enfin technique. Et ces trois aspects du problème se conditionnent mutuellement (4). »

(1) Ce projet fut réalisé par la suite grâce à l'O.R.T.F.
(2) *Réponse à une enquête,* in : « Contrepoints 1946 », p. 46.
(3) *Id., ibid.,* p. 48.
(4) *Id., ibid.,* p. 49.

* Voir n° 237, Avril 1977.

On peut constater combien, chez Baudrier, la sensibilité et l'instinct l'emportent sur les recherches théoriques, ce qui le rapproche fortement de Daniel-Lesur ; alors que Jolivet et Messiaen ne verront pas d'incompatibilité entre « l'humanisation de la musique » et l'adoption de nouvelles techniques d'écriture. Si le but final reste le même, il y a, au niveau des moyens utilisés, un clivage certain parmi les membres de « Jeune France ».

DANIEL-LESUR

Les jalons importants de la vie.

Lesur baigna dès le plus jeune âge dans l'atmosphère musicale. Il entra à l'âge de douze ans au Conservatoire National dans la classe d'harmonie de Jean Gallon où il fut le condisciple d'Olivier Messiaen. En dehors du Conservatoire, il travailla le piano avec Armand Ferté, puis l'orgue et la composition avec Charles Tournemire dont il fut le suppléant à l'église Sainte-Clotilde à partir de 1927 avant de devenir titulaire de l'Abbaye bénédictine de Paris.

Nommé professeur de contrepoint à la Schola Cantorum en 1935, il en deviendra le directeur en 1957.

En 1944, Daniel-Lesur quitte sa fonction d'organiste afin de pouvoir se consacrer davantage à la composition et aussi en raison d'obligations nouvelles. En effet, il est chargé de l'information musicale à la radio, puis devient Conseilller musical à la Télévision jusqu'à sa nomination, en 1969, au poste d'Inspecteur principal de la Musique, en 1971 à celui d'Administrateur de la Réunion des Théâtres lyriques nationaux par intérim, et en 1972 à celui de membre du Conseil d'administration de l'O.R.T.F.

Grand Prix du Conseil général de la Seine en 1964, il reçut le Grand Prix de la Ville de Paris en 1969.

Choix d'œuvres marquantes.

L'œuvre de Daniel-Lesur est fort abondante et concerne les domaines les plus divers ; aussi n'est-ce qu'à titre indicatif que nous citons les œuvres suivantes :

1943 Variations pour piano et orchestre à cordes
1951 L'Annonciation, cantate
1952 Le Cantique des Cantiques, cantate
1954 Le Bal du Destin, ballet
Sérénade pour orchestre à cordes
1958 Symphonie de danses pour orchestre à cordes
1969 Andrea del Sarto, opéra (qui fut d'abord une musique de scène en 1947, puis un poème symphonique en 1949)
1974 Symphonie « D'ombre et de lumière », en cinq mouvements

Situation de l'œuvre et conceptions esthétiques.

Avant de passer à une appréciation d'ensemble, il faut signaler deux points essentiels :

1° Daniel-Lesur est un excellent technicien connaissant toutes les ressources de son métier ; il est un « fort en thème » qui, en particulier, a un goût prononcé pour le contrepoint, donc pour l'entrelacement des lignes horizontales.

2° Il a été très marqué par son maître Charles Tournemire qui l'initia à l'orgue et à la composition et à qui il voue une sincère admiration. Deux conséquences importantes découlent de cet enseignement.

Par le truchement de Tournemire (1870-1939), l'un des meilleurs élèves de César Franck, c'est un enseignement proche de celui de la Schola Cantorum qui vient s'ajouter à celui du Conservatoire.

Par le métier d'organiste, Daniel-Lesur a tout loisir d'approfondir le vieux répertoire liturgique, surtout celui des offices de la semaine. Il lui en restera un goût permanent pour les modes grégoriens ainsi que pour les formes anciennes.

Ce qui frappe, dans une première approche de la musique de Daniel-Lesur, c'est sa volonté de s'inscrire dans une longue tradition nationale et de faire une musique française. Dès avant guerre, la **Suite française** (1935) en est un témoignage évident. Mais cette tradition française s'inscrit dans une lignée qui, par-delà le néo-classicisme de l'après-première guerre, rejoint Fauré, Debussy et surtout Ravel, tradition que retrouve également un Poulenc vieillissant, non pas celui des **Biches** (1924), mais celui du **Stabat Mater** (1950) et du **Dialogue des Carmélites** (1957).

Aussi il ne semble pas que l'on puisse parler à propos de Daniel-Lesur de néo-romantisme. Sa réaction contre le néo-classicisme se borne à introduire un retour à l'humain et à la générosité du lyrisme, mais d'un lyrisme contenu à la française. Son admiration sincère pour Berlioz reste d'ordre sentimental et ne se reflète pas dans son œuvre, quoi qu'il en puisse penser lui-même. Si son style se raccroche facilement à celui de Ravel, il a également des attaches, par-delà la Révolution, avec les clavecinistes français, avec Couperin et Rameau ; puis, en remontant encore plus loin, avec les compositeurs de la Renaissance.

En effet, ce sont peut-être les préclassiques vers qui vont ses affinités les plus fortes, les compositeurs renaissants de danses et de chansons comme Janequin, Claude Gervaise ou Paschal de l'Estocart. Mais les compositeurs du XVIIe siècle l'attirent également et c'est sans doute sur leur exemple qu'il s'appuie pour soutenir son goût prononcé de la suite qu'il préfère de loin à la sonate. Même quand il écrit sa **Symphonie,** c'est encore à l'esprit de la suite qu'il pense. Il suffit de lire le nom des mouvements : Séquence, Adagio, Canzona, Interlude et Farandole. Le nom lui-même de symphonie ne se justifie pas dans son acception héritée du classicisme viennois, mais bien dans son ancienne signification de sinfonia : pièce destinée aux instruments.

La fréquentation du grégorien lui fait également aimer le Moyen Age, témoin cette **Suite médiévale** (1945-1946) pour quintette instrumental qui, bien entendu, en donne une version idéalisée et non un pastiche.

Il faut également souligner l'amour profond du folklore qui, aux yeux de notre compositeur, est un élément remarquable d'enrichissement musical.

En particulier par son goût des danses anciennes, du folklore et de la suite, Daniel-Lesur se distingue fortement de ses trois autres compagnons, même de celui qui, par certains aspects, est le plus proche de lui, Yves Baudrier.

Chez ce dernier, « l'humanisation de la musique » passe avant tout par un processus d'introspection permettant de trouver au fond de soi-même l'essentiel du « message » que l'on a à livrer ; Daniel-Lesur approuve cette conception, mais il pense que la réalisation musicale concrète sera plus sûre si elle s'appuie sur ce qui la relie au corps humain, c'est-à-dire le chant et la danse.

ANDRE JOLIVET

Les jalons importants de la vie.

André Jolivet est né à Paris le 8 août 1905 et, très vite, il se sent attiré par tous les arts. Sa mère et sa sœur sont pianistes, son père avait étudié la peinture. Le jeune André écrit des poèmes dès l'âge de treize ans et fréquente assidûment la Comédie-Française en rêvant d'en devenir un jour sociétaire.

Il fait ses premiers essais de peinture avec le peintre cubiste Valmier, ami de Milhaud et d'Honegger. Et c'est Valmier qui le présente à son ami Paul Le Flem qui deviendra son premier maître. Successeur d'Albert Roussel à la classe de contrepoint de la Schola Cantorum, Le Flem était très exigeant et fit faire de sérieuses études d'écriture à son jeune élève. Il lui fit connaître également les polyphonistes de la Renaissance qu'il connaissait bien lui-même, ayant l'habitude de les diriger avec les Chanteurs de Saint-Gervais.

C'est toujours grâce à Paul Le Flem que Jolivet fait connaissance avec les articles de Schönberg parus en français et surtout avec sa musique donnée au cours de trois concerts à la Salle Pleyel en 1927. C'est encore Le Flem qui, en cette même année, le présente à son ami Edgar Varèse pour lequel il se prend aussitôt d'un grand enthousiasme. En fait, par l'intermédiaire de Varèse, c'est non seulement un nouveau monde sonore qui s'ouvre au jeune compositeur, mais surtout un ensemble de conceptions métaphysiques, symboliques et ésotériques que l'auteur d'**Ionisation** appliquait à sa propre musique et que l'auteur de **Mana** devait reprendre à son propre compte en y ajoutant sa conception personnelle sur la mission magique et religieuse de la musique.

Le 1er janvier 1945, Jolivet est nommé Directeur de la Musique à la Comédie-Française, ce qui, d'un côté, le délivre de bien des soucis matériels, mais de l'autre lui procure un surcroît de travail préjudiciable à son activité créatrice. Sa célébrité passe vite les frontières pour devenir internationale dès le début de l'après-guerre.

C'est au cours de l'hiver 1974 que Jolivet meurt d'une façon inattendue, emporté par une violente grippe.

Choix d'œuvres marquantes.

Rappelons d'abord les remarques faites à propos de Daniel-Lesur : dans un catalogue abondant et varié, il ne peut être question que de citer quelques noms à titre indicatif. Toutefois, on peut distinguer nettement trois phases dans l'activité créatrice de Jolivet.

1° Si l'on fait abstraction des premières œuvres où le compositeur est encore à la recherche d'un style personnel, on peut considérer le **Quatuor à cordes** (1934) comme sa première œuvre de maturité artistique, marquant le départ de sa première période créatrice qui ira jusqu'à la guerre, en 1939. Cette phase est caractérisée par une joie d'expérimenter nullement effrayée par les audaces, mais mise au service d'une expression magique et incantatoire. A cette époque, Jolivet représentait l'aile gauche du groupe Jeune France et sa musique était considérée comme plus « avancée » que celle de son ami Messiaen, ce qui, de nos jours, peut paraître à plus d'un surprenant. Nous retiendrons en particulier, pour cette période « révolutionnaire », les œuvres suivantes :

1934 Quatuor à cordes
1935 Mana, six pièces pour piano
1936 Cinq incantations pour flûte seule
1939 Cinq danses rituelles (double version : pour piano et pour orchestre)

2° La guerre et la défaite ont été profondément ressenties par Jolivet qui éprouve le besoin de garder un contact plus direct avec son public en simplifiant son langage et en le rendant plus accessible, surtout par un usage abondant de la modalité. **Les trois complaintes du soldat** (1940) sont symptomatiques de cette nouvelle tendance et ont beaucoup contribué à la gloire du compositeur. Cette période « traditionaliste » couvre en gros les années de guerre et va de 1940 à 1945 ; citons entre autres :

1940 Les trois complaintes du soldat, mélodies pour voix et piano
1942 Dolorès ou le Miracle de la Femme laide, opéra-bouffe
1943 Suite delphique, pour flûte, hautbois, clarinette, trompette, trombone, deux cors, martenot, harpe, timbales et batterie
« Guignol et Pandore », suite symphonique transformée en ballet

3° Rapidement après la guerre, Jolivet retourne à ses préoccupations premières, mais en opérant une sorte de synthèse entre les deux premières périodes : la magie incantatoire et les audaces d'écriture réapparaissent, mais sont assimilées, clarifiées, décantées. Cette période finale, amorcée par la **Sonate** pour piano (1945), sera surtout celle des grandes œuvres orchestrales et des concertos pour divers instruments :

1947 Concerto pour ondes Martenot et orchestre
1950 Concerto pour piano et orchestre
1953 Première symphonie
1953 Epithalame pour orchestre vocal à 12 parties
1954 Second concerto pour trompette et orchestre
1956 La vérité de Jeanne, oratorio
1959 Seconde symphonie

Signalons qu'au moment de sa mort, Jolivet laissait en chantier un opéra dont les deux premiers actes étaient entièrement terminés, mais non orchestrés, et dont le troisième acte restait entièrement à composer.

Situation de l'œuvre.
Conceptions esthétiques et éthiques.

L'originalité de la musique de Jolivet semble conditionnée par un appui sur deux racines puissantes et fort différentes. D'un côté, on retrouve l'influence des styles allant du XIVe au XVIe siècle, en particulier celle de Machaut, de Josquin et de Janequin ; influence qui se traduit par un goût de la chanson et de la ballade, par l'utilisation des modes anciens et —peut-être — par le sens pour une

certaine spiritualité immanente à l'œuvre (ceci surtout pour Josquin). D'autre part, l'auteur de **Mana** s'est pris très tôt d'un vif intérêt pour l'œuvre d'un Schönberg, d'un Berg et d'un Bartok, plus tard pour celle d'un Webern. Son initiation au dodécaphonisme viennois date d'avant guerre, ce qui est pour un Français tout à fait exceptionnel et ne saurait être trop souligné. Mais Jolivet n'a pas succombé à ses sympathies pour le système sériel auquel il reprocha très vite de faire fi du principe de la résonance et du phénomène des harmoniques. Pour lui, le besoin d'une musique atonale ne doit pas entraîner une coupure avec les réalités acoustiques, car alors on se prive des forces naturelles permettant une « humanisation de la musique ». Aussi Jolivet attachera-t-il une si grande importance à la résonance naturelle, qu'il érigera en principe la possibilité d'avoir une double série d'harmoniques résultant de deux générateurs sonores simultanés (5).

Le rythme a le droit, chez Jolivet, à une place d'honneur. En effet, il permet d'atteindre facilement à l'incantation magique qui lui est chère. Mais il est important de rappeler qu'il y a deux façons bien différentes de l'utiliser. Dans la première, le rythme correspond à une pulsation puissante qui jaillit instinctivement du plus profond de nous-même et — traduisant le grand rythme cosmique — exprime les forces émotives, sexuelles et magiques. Dans une autre conception, beaucoup plus cérébrale, le rythme sert surtout à des spéculations numériques savantes dans lesquelles le symbolisme, l'ésotérisme et le figuralisme des différents nombres se mêlent à des jongleries arithmétiques plus ou moins savantes. Dans ce cas, l'abstraction intellectuelle devient vite une fin en soi, au détriment de la spontanéité. Bien entendu, il est possible de faire des dosages divers entre ces deux conceptions ; mais il semble bien que Jolivet penche fortement pour la première, tandis que Messiaen a une attirance certaine vers la seconde. Ceci explique chez notre compositeur le désir de retrouver la saveur rythmique de la savane et de la forêt tropicale africaine, comme dans la deuxième symphonie.

Mais les problèmes techniques et esthétiques, chez Jolivet, doivent se plier devant les exigences de l'éthique. Elle seule commande en souveraine. Et elle est liée à la religion ainsi qu'à la magie primitive. Le compositeur s'est exprimé plusieurs fois clairement à ce sujet : « Je reste de plus en plus persuadé que la mission de l'art musical est humaine et religieuse (dans le sens de **re-ligare.** » Il faut donc « relier » l'homme au cosmos et ceci ne peut s'obtenir que par un retour aux conceptions antiques : « Le « canon de mon esthétique », je l'ai précisé dès 1935 en affirmant que je cherchais à rendre à la musique son sens originel antique, lorsqu'elle était l'expression magique et incantatoire de la religiosité des groupements humains (6). » Nous avons ici une phrase clé dans laquelle il faut relever que les notions de musique, de magie et de religion sont indissociables. C'est le fait de sociétés extrêmement anciennes ou bien très primitives. En ce sens, la conception magique de Jolivet diffère sensiblement de celle de Messiaen, puisqu'elle s'inscrit essentiellement dans un contexte païen. Nous y reviendrons.

---

(5) Rappelons que nous laissons les problèmes techniques de côté.

(6) Réponse à une enquête, *in :* « Contrepoints 1946 », p. 33.

(à suivre)

Christiane *GUILBERT*
Professeur d'Education Musicale

PRINCIPES FONDAMENTAUX DE L'EDUCATION MUSICALE OU :

Pour une légitime acceptation des droits de la musique dans le système scolaire

A — PHILOSOPHIE GENERALE

« La langue musicale est infinie, elle contient tout, elle peut tout exprimer. »

Si l'on se réfère à cette pensée de Maximilia Doni en 1828, qui n'a cessé de se confirmer depuis, la musique est plus qu'un Art, moyen d'expression sublimée, plus qu'une Science, résultat d'une connaissance, de sa compréhension, de son application ; c'est une symbiose de tous ces éléments qui permet à l'individu une expérience de vie totale aussi bien dans ses comportements fondamentaux physiques et intellectuels que dans ceux directement liés à ses relations avec la société. C'est dire que la musique est une **fin en soi** et qu'à ce titre elle peut et doit être classée à un niveau d'enseignement égal aux matières essentielles.

Conséquences générales :

Les effets de l'enseignement musical trouvent donc une résonance identique à celle de l'éducation en général et visent à développer chez l'individu :

1 — **Une bonne santé morale,** propriété inhérente à la santé physique, grâce aux nombreux effets stimulants que procure la connaissance de la musique.

2 — **La pratique des éléments fondamentaux d'intégration à la société,** tels que :

a — L'expression verbale et écrite qui **affirment** l'individu dans son environnement.

b — Les mécanismes de logique et d'observation qui développent non seulement l'intelligence mais conséquemment le jugement et **confirment** l'étudiant dans sa propre valeur par rapport à la société, grâce à la variété intarissable des expériences esthétiques possibles.

3 — **L'autonomie individuelle** qui préside au choix d'une profession intimement liée aux aspirations profondes, déterminant le but de toute une vie active y compris dans les prolongements de la maturité.

B — OBJECTIFS GENERAUX

Ils sont liés à la perception de l'être et sont conçus dans le but primordial de susciter des mécanismes fondamentaux par le truchement de la musique, plutôt que dans celui d'accumuler des connaissances livresques, celles-ci n'étant que la conséquence de ceux-là.

Le professeur devra être en mesure de discerner chez l'élève les aptitudes suivantes, à travers la musique :

1 — **Facilité d'expression,** ou spontanéité avec laquelle l'enfant, à partir d'une sollicitation, saura exploiter son imagination à travers le Verbe et la Musique, par les moyens oral et écrit.

2 — **Faculté de discernement,** ou aptitude de l'enfant à déterminer son choix esthétique personnel. (Il est à noter qu'à cet âge la préférence demeure une conséquence de l'effet dynamique immédiat ; c'est donc un acte irréfléchi qui nécessite de la part du professeur des qualités d'éclectisme et de jugement artistique dans le choix de la matière employée et un doigté particulier pour obtenir de l'enfant une réponse sans mimétisme au milieu.)

3 — **Disposition au rayonnement,** ou réceptivité de l'enfant à la musique ayant pour conséquence le prolongement de son intérêt et de sa joie jusque dans son comportement subconscient (besoin de fredonner, de réciter des comptines, de gesticuler à l'écoute d'un fragment musical... en dehors du cadre scolaire).

C — OBJECTIFS SPECIFIQUES

Ils sont purement musicaux ou liés à la musique, et consistent en un éventail d'acquisitions adaptées à la psychologie des enfants de 6 à 9 ans. Cette liste non exhaustive laisse toute liberté dans le choix des expériences et l'étendue des connaissances livresques, au profit de l'épanouissement de l'enfant.

Dans un but de clarté systématique, ils sont groupés par catégories sensitives, donnant l'impression de pouvoir être exploités individuellement. Ce n'est pas le cas ; la musique formant un tout homogène et indissoluble comme l'Etre lui-même, l'enseignant a la responsabilité et le devoir de faire vivre à ses élèves une expérience musicale totale dans laquelle tous ces éléments sont intégrés.

Chaque étape d'apprentissage fait l'objet d'une note moyenne d'évaluation à partir de quoi le professeur peut juger l'expérience comme positive et permettant de passer à la suivante. Ces pourcentages doivent cependant être saisis comme des approximations de la perception enfantine et garder une souplesse individuelle laissée au jugement du pédagogue.

Culture et expression auditives

Les sons :

1 — Différenciation du silence par rapport au bruit 100 %
2 — Reconnaissance de différents bruits .... 100 %
3 — Sélection d'un bruit par rapport à d'autres.. 80 %
4 — Distinction des différentes hauteurs de sons en termes de « grave », « moyen », « aigu » .. 90 %
5 — Apprentissage de la gamme pentatonique dans la tessiture « ré-mi-sol-la-si », pour chaque acquisition, connaissance et reconnaissance .... 70 %
6 — Exploitation de ces divers éléments à travers l'improvisation .... 70 %

L'écriture :

1 — Aptitude à dessiner sous forme de schéma les diverses gradations de l'échelle sonore ...... 95 %
2 — Aptitude identique concernant l'intensité sonore .... 95 %
3 — Connaissance de la disposition des notes de la gamme pentatonique « ré-mi-sol-la-si » sur et entre les lignes utilisées à cet effet au fur et à mesure de leur apprentissage .... 80 %
4 — Calligraphie de ces mêmes notes sur un tracé progressif et adapté à l'âge de l'enfant ...... 95 %
5 — Aptitude à la lecture chantée en intervalles conjoints et disjoints de tierce .... 70 %
6 — Aptitude à reproduire des sons écoutés .... 70 %

L'audition musicale :

(L'écoute de fragments musicaux ne doit pas excéder cinq minutes.)

Genres : aussi variés que possible :

a) Musique classique de toutes les époques, du Moyen-Age à nos jours.
b) Musique traditionnelle de divers continents.
c) Musique populaire **d'actualité immédiate.**

Moyens : aussi larges que possible :

a) Voix du professeur, d'un élève, d'un invité.
b) Instruments (joués par les mêmes que ci-dessus).
c) Disques, radio, films, mini-concerts.

1 — Attitude calme et attentive .... 90 %
2 — Facilité d'appréciation et de jugement en termes de « beaucoup », « moyennement », « pas du tout » .... 70 %
3 — Distinction de différents tempi .... 95 %
4 — Appréciation des nuances sous forme de « doux », « progressivement fort », « fort » etc. 95 %
5 — Réceptivité à saisir les différences de texture en termes de « beaucoup d'instruments », « peu d'instruments », « instrument soliste » ...... 90 %
6 — Facilité à capter la phrase musicale et d'en situer les répétitions .... 90 %
7 — Aptitude à distinguer les voix humaines parlées et chantées à travers un discours musical 90 %

Culture et expressions rythmiques

Les rythmes :

1 — Reproduction du tempo d'un fragment musical à l'aide d'un doigt et en marchant .... 85 %
2 — Reconnaissance de différents tempi, leur accélération, leur ralenti .... 85 %
3 — Réaction physique spontanée à la pulsation, à l'absence de pulsation .... 90 %
4 — Utilisation du langage parlé-rythmé .... 80 %
5 — Apprentissage des cellules rythmiques suivantes et leur application avec le silence correspondant 80 %
6 — Exploitation à travers l'improvisation orale et physique .... 70 %

L'écriture

1 — Compréhension à fixer sur papier les figures rythmiques apprises en regard des pulsations appropriées .... 70 %
2 — Utilisation de la barre de mesure comme moyen mnémotechnique, dans la mesure à 2/4 ou 4/4 .... 100 %
3 — Aptitude à la lecture parlée et chantée .... 70 %
4 — Aptitude à reproduire des rythmes écoutés 70 %

Expression vocale

1 — Capacité à exécuter une chanson apprise :
a) avec intérêt et musicalité
b) en homogénéité avec un groupe .... 75 %
2 — Observation du tempo et des nuances dans l'interprétation musicale .... 75 %
3 — Articulation distincte en vue d'une bonne prononciation et d'une compréhension totale du texte .... 85 %
4 — Contrôle de la respiration .... 85 %
5 — Justesse de la voix .... 75 %
6 — Bonne utilisation des réflexes à partir des gestes du professeur (bon départ, synchronisme) .... 90 %
7 — Mémorisation de plusieurs couplets d'une même chanson .... 80 %
8 — Compréhension et utilisation de la forme refrain-couplet .... 90 %
9 — Improvisation de courtes mélodies avec ou sans paroles tenant compte de ce qui précède 70 %

D — EXPERIENCES ESTHETIQUES

Elles représentent l'étape finale, celle par laquelle, tenant compte des principes édictés et des objectifs de plus en plus sériés, le professeur suivra pas à pas le cheminement de l'enfant. Il utilisera à cet effet divers procédés de motivation choisis d'après son jugement personnel ou puisés à travers les nombreuses méthodes d'approche actuellement connues, pour obtenir de ses élèves des attitudes d'épanouissement et de connaissance musicale. La liste ci-dessous n'est pas exhaustive mais doit servir de canevas général d'expression correspondant au niveau final de troisième année scolaire.

L'enfant sera capable de :

1 — A — **Chanter :**

a) d'une façon expressive et vivante, de mémoire,
b) en mimant des situations,
c) en suivant les notes apprises, écrites ou montrées au tableau.

B — **Parler :**

a) en articulant les mots,
b) en rythmant les phrases,
c) en utilisant un vocabulaire imagé.

C — **Ecrire :**

a) de courtes histoires en forme de couplet,
b) de courts fragments mélodiques et rythmiques de type ostinato.

D — **Improviser :**

a) des conversations rythmiques,
b) des conversations mélodiques,
c) des réponses musicales ou verbales aux questions proposées,
d) en alternant voix parlée, voix chantée selon le principe rondo.

E — **Se mouvoir :**

a) en souplesse selon son inspiration au contact de la musique,
b) en suivant un tempo précis et en effectuant des figures pré-établies.

F — **Accompagner :**

une chanson à l'aide d'instruments rythmiques ou mélodiques élémentaires.

2 — A — **Choisir :**

une musique selon ses goûts pour illustrer une courte histoire, improviser une danse ou un mime.

B — **Exprimer :**

les raisons de son choix.

C — **Conduire :**

l'exécution d'un chant collectif.

3 — **Prouver :**

son attirance et son épanouissement à travers la musique par des gestes spontanés, en dehors des cours, tels que :

a) chant,
b) danse,
c) audition de musique,
d) désir d'apprendre à jouer d'un instrument,
e) fabrication d'instruments élémentaires...

DEPARTEMENT DE LA SAVOIE
VILLE D'AIX-LES-BAINS

AVIS DE CONCOURS
PORTANT RECRUTEMENT SUR EPREUVES
D'UN PROFESSEUR DE VIOLONCELLE
AU
CONSERVATOIRE MUNICIPAL DE MUSIQUE
ET D'ART DRAMATIQUE

Ecole agréée par le Secrétariat d'Etat
à la Culture

Date : Vendredi 1er Juillet 1977

Lieu : Conservatoire Municipal de Musique, 2, rue Lamartine - 73100 AIX-LES-BAINS.

Dépôts de candidatures : avant le 20 JUIN 1977, Délai de rigueur.

SITUATION :

— Employé municipal titulaire, après stage obligatoire.
— Echelle de traitement : 9 échelons
— Indices bruts : 300 - 585
— Horaire hebdomadaire : 18 heures

RENSEIGNEMENTS :

Monsieur le Directeur du Conservatoire
2, rue Lamartine
73100 AIX-LES-BAINS
(79) 35-09-42

L.A.P.E.M.U Régionale d'Aix-Marseille nous transmet et nous prie de diffuser le document suivant. Nous le faisons d'autant plus volontiers que notre Revue, la vôtre, s'efforce de servir non seulement l'enseignement de la musique, mais aussi de renseigner les professeurs, et d'établir un lien professionnel entre-eux.

L'ÉDUCATION MUSICALE ET LA RÉFORME DU SYSTÈME EDUCATIF

Monsieur, Madame,

Vous trouverez ci-joint un texte adopté à l'unanimité par l'Association des Professeurs d'Education Musicale (APEMU), texte qui met en évidence les conséquences de la Réforme du Système Educatif sur l'Education Musicale dans les Collèges.

Alors qu'un effort de rénovation pédagogique profonde, appuyé sur une réflexion sérieuse, se généralise. toutes les expériences prometteuses tentées depuis quelques années vont être remises en cause par les récentes mesures ministérielles.

Les moyens consentis sont en effet appauvris, les conditions de travail aggravées, ce qui rend illusoires et trompeuses les finalités annoncées par le Ministère.

Nous vous serions reconnaissants de bien vouloir étudier ce texte, et

— si vous pensez que la Musique a sa place à l'Ecole,

— si vous pensez qu'elle doit avoir sa place d'autant plus que tout tend à faire des enfants des consommateurs passifs, et qu'un travail en profondeur est à mener là-contre,

— si vous pensez que ce travail éducatif ne saurait se faire sans les moyens nécessaires,
nous vous demandons de nous aider à faire connaître ces justes revendications.

Nous vous remercions de votre soutien.

l'A.P.E.M.U.
Délégation Régionale d'Aix-Marseille.

Chacun connaît le sous-développement de l'Education musicale en France dans l'enseignement général. Quasi inexistante officiellement dans l'enseignement primaire, on lui consacre un cours hebdomadaire d'une heure dans les collèges, de la sixième à la troisième. Encore faut-il savoir que, par manque de postes, un élève sur deux n'en bénéficie pas.

La valeur formatrice de la musique est pourtant universellement reconnue. Elle l'est au plan scientifique, culturel, physique. Elle développe la sensibilité, suscite la créativité, et libère l'expression profonde de l'être. Elle contribue ainsi, de manière essentielle, à structurer la personnalité d'un individu.

Les instructions ministérielles récentes semblent prendre en compte ces valeurs, qui figurent dans les décrets d'application de la réforme du Système éducatif. Mais elles ignorent — ou font semblant d'ignorer — les conditions minimales de leur mise en œuvre, dans la réalité pratique.

PREMIÈRE CONDITION : LA NÉCESSITÉ DE TRAVAILLER AVEC DES GROUPES RESTREINTS

La Musique étant, par définition, une activité sonore, elle engage nécessairement toutes les personnes présentes dans un même lieu : le travail est, dans la classe, forcément collectif.

Si ce travail ne peut faire aucune place à l'expérimentation et à la recherche, s'il ne peut être ni personnalisé, ni contrôlé individuellement, il ne faut pas parler de formation, mais de dressage. L'activité musicale nécessite, en outre, pour être féconde, un climat de confiance qui favorise l'expression libre de chacun. L'expérience montre qu'au-delà de 15 élèves, il s'instaure difficilement. Toute éducation en profondeur est alors vouée à l'échec.

Jusqu'à présent le Professeur d'Education musicale travaillait en 6e et 5e avec des groupes de 15 à 18 élèves, représentant la moitié d'une classe de 30 à 35 élèves.

Désormais, ces classes auront un effectif réduit de 24 à 30 enfants, mais qui ne pourra donner lieu à aucune division en groupes plus restreints. Cette mesure est catastrophique. Elle implique le retour à un enseignement magistral, autoritaire et répressif, et supprime toute possibilité d'expression personnelle de l'enfant — ce qui est la négation même d'une véritable éducation musicale.

En outre, le professeur d'Education musicale, dont le service hebdomadaire est de 20 heures, aura dans le meilleur des cas 20 fois 24 élèves, c'est-à-dire 480 élèves, par semaine... en fait, plus d'un demi-millier.

Est-il sérieux de prétendre connaître plus de 500 élèves ?

Est-il sérieux de prétendre faire œuvre d'éducation dans ces conditions ?

SECONDE CONDITION : LA NÉCESSITÉ D'UNE FORMATION SPÉCIFIQUE DES ENSEIGNANTS

On sait trop combien sont désarmés les professeurs auxquels on a demandé d'assurer « l'heure de musique », et qui n'y étaient pas préparés. Guider l'écoute d'un disque, faire chanter, aider une création sonore à prendre forme, tout cela implique une maîtrise très sûre du fait musical dans toutes ses dimensions, et une recherche permanente. Lorsqu'ils n'acceptent ni le simulacre ni la caricature, les professeurs d'Education musicale se trouvent confrontés à des problèmes difficiles. Il ne peuvent les résoudre qu'en s'appuyant sur une formation solide et sérieuse. tant au point de vue technique et culturel que psycho-pédagogique. Ils doivent être à même de se tenir en contact avec les milieux professionnels extérieurs à l'éducation, pour créer un lien vivant entre leur activité d'éducateurs et la vie musicale française, dans une relation d'égalité.

La circulaire ministérielle de janvier 1977 annonce :

« La musique et le dessin ne seront plus que des aspects particuliers d'une éducation esthétique conçue comme une discipline globale de formation »... « qui pourra éventuellement être prise en charge par un professeur unique volontaire ».

Cette polyvalence peut, certes, se révéler très féconde, mais à condition de s'appuyer sur une formation sérieuse — formation de base ou recyclage. Or, il n'en est nullement question. Dans la réalité, elle se traduit en fait par une déqualification de l'enseignant et un mépris de la discipline enseignée. La notion d'éducation esthétique globale recouvre en clair, sous un vocabulaire attirant, un amalgame qui ne doit dissimuler ni la piètre estime où on la tient, ni le peu de moyens qu'on lui consent.

Alors qu'il faudrait élargir la notion d'éducation musicale à l'école, on la réduit jusqu'à la faire disparaître. La musique est tout autre chose qu'un « loisir éducatif » et l'éducation esthétique ne saurait se confondre avec le dilettantisme.

On accroît l'utilitarisme à court terme de l'enseignement général au détriment de ce qui peut contribuer à développer la personnalité et la sensibilité de l'enfant, ce qui est pour lui une mutilation inacceptable.

On traite les enseignants avec un inqualifiable mépris.

Enfin, on handicape l'avenir de la vie musicale française, tant pour le recrutement des futurs musiciens que pour la formation du futur public.

nOtre discOthèque

par Jacques PRÉVOST

● **CHANT GREGORIEN - Les répons du samedi saint - Chœur des moines de l'Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, direction : Dom Joseph Gajard O.S.B. - DISQUE DECCA 7.531 A**

Ces répons dans une atmosphère douce et recueillie sont une sorte de veillée funèbre autour du tombeau ». Ils sont précédés par le chant des lamentations. La deuxième face du disque est complétée par des pièces du début de la semaine sainte et de la fête de N. D. des sept douleurs.

L'interprétation des moines de l'Abbaye de Solesmes est sobre et émouvante. Ce disque vient utilement compléter la collection déjà fort nombreuse que la firme DECCA consacre au chant grégorien. Ainsi le disque perpétue, mais hélas en la figeant, ce que l'Eglise néglige ou abandonne : l'expression la plus profondement ressentie et vécue de la contemplation, de l'adoration, de la prière, et somme toute de la foi.

● **GAUTIER DE COINCY (1177-1236) - LES MIRACLES DE LA VIERGE - Ensemble Guillaume de Machaut : J. Belliard, haute contre. Bernard Huneau, flûte à bec; J.S. Skowron, vièles; E. et G. Robert, luths - DISQUE ARION 38.347.**

Ce disque nous propose treize des dix-neuf miracles à la Vierge qui nous ont été conservées. Entre les derniers organa fleuris et la messe de Tournai ces chansons constituent l'un des rares exemples de musique sacrée au XIII[e] siècle. Encore que Gautier de Coincy y fasse davantage œuvre de poète que de compositeur puisqu'il emprunte tous ses « timbres » à des trouveurs et à des faiseurs d'organa. C'est tout juste si à l'occasion il fait œuvre de « déchanteur » en trouvant une voix d'accompagnement à la mélodie qu'il a choisie. On peut considérer que ces chansons ouvriront la voie aux « Cantigas de Santa Maria » d'Alphonse Le Sage, roi de Castille. Elles sont excellement restituées par l'ensemble Guillaume de Machaut. Cet ensemble, moins Bernard Huneau, s'était déjà signalé favorablement à notre attention par un disque de musique des trouvères et jongleurs édité chez ALVARES. La présence aujourd'hui des flûtes à bec et flûte traversière médiévale de Bernard Huneau enrichit considérablement sa palette sonore des couleurs qui lui manquaient.

● **MESSES POLYPHONIQUES DE L'ARS NOVA : LE MANUSCRIT D'APT (extraits) et L'ECOLE DE FLORENCE - Ensemble vocal Guillaume Dufay dirigé par ARSENE BEDOIS - DISQUE ARION 38.319.**

Le titre de messes polyphoniques ne correspond qu'à demi à la réalité dans la mesure ou les messes intégralement polyphoniques sont encore l'exception pendant l'Ars Nova, alors que des parties polyphoniques isolées sont de plus en plus nombreuses. Nul n'ignore que **Guillaume de Machaut (+ 1377)** et **Stefano Landini (1335-1397)** sont les deux figures de proue en France et en Italie de l'Ars Nova. Les pièces que nous propose ce disque sont de leurs emules : contemporains ou successeurs. Celles extraites du manuscrit d'Apt (Vaucluse) se différencient de celles des Florentins par une polyphonie à trois voix au lieu de deux. Les unes qui utilisent la technique du motet contrapuntique s'appuient sur une teneur (souvent instrumentale), voire une contreteneur et sont parfois tropées, les autres évoluent plus souplement dans une perspective (déjà) plus vocale et harmonique (peu de croisements).

L'interprétation de l'ensemble Guillaume Dufoy, très pure, me paraît un peu trop bridée par un louable souci de respectueuse restitution. Cela manque un peu de chaleur communicative. Cette très légère restriction faite, il faut saluer l'audace des interprètes et de l'éditeur qui n'hésitent pas à révéler à un public forcément restreint parce que spécialisé (ou curieux) des œuvres délicates à entendre.

● **CLAUDE LE JEUNE (1525-1600) LE PRINTEMPS - Ensemble vocal Jacques FEUILLIE - Coffret trois disques ARION 336 009.**

Voici une importante première au disque. Il s'agit d'un ensemble de trente-neuf pièces polyphoniques et modales à effectif variable (de 2 à 8 chanteurs), parmi lesquelles trente-trois sont mesurées à l'antique. Les histoires de la musique nous expliquent fort bien ce que sont les chansons mesurées à l'antique (cf cours d'histoire de la musique de Jacques Chailley, édition Leduc pp. 84 et 85), mais les occasions sont rares, faute de concerts et d'enregistrements, d'apprécier « de auditu » le résultat d'une des plus étranges entreprises poeticomusicales de toute l'histoire de la musique. S'opposant à nos habitudes rythmiques, cette métrique provoque d'entrée chez l'auditeur un séduisant effet de surprise, mais je ne vous conseille pas d'écouter d'affilée les six faces car la surprise pourrait faire place à la lassitude. Claude Le Jeune a sans nul doute entrevu l'écueil puisqu'il prend soin d'introduire à l'intérieur d'une forme type basée sur l'alternance : chant, Rechant et Reprise des éléments de diversité qui tiennent à la variabilité de l'effectif vocal, à la disposition et au nombre des chants (couplets par rapport au Rechant (refrain) et à la reprise (refrain qui utilise la totalité de l'effectif vocal), qui tiennent aussi aux différents modes utilisés, et à la présence de six pièces polyphoniques mesurées normalement dont deux « Le chant du Rossignol » et « Le chant de l'Alouette » sont « empruntées » à Janequin et enrichies d'une voix supplémentaire.

Par l'utilisation des modes et l'apparente souplesse rythmique de cette musique, il pourait être tentant de faire un savant rapprochement entre Claude Le Jeune et Olivier Messiaen, et de voir dans le premier un lointain precurseur du second, mais n'oublions pas que le langage modal est un langage encore habituel au XVI[e] siècle, alors qu'il ne l'est plus du tout au XX[e] siècle et que les recherches rythmiques de Messiaen ne se limitent pas à une simple succession de brèves et de longues et vont dans une toute autre direction.

Ce coffret permet donc l'illustration d'un aspect important (par ses conséquences) et original de la musique à la Renaissance.

L'ensemble Jacques Feuillie nous donne de ce printemps une interprétation pleine de mérites, mais peut être pas absolument sans défauts : léger déséquilibre des voix, vibrato trop prononcé et déplacé d'un des ténors alors que les autres voix sont parfaitement stables.

GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643) - FIORI MUSICALI avec versets grégoriens - LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI à l'orgue Antegnati-Maccarinelli de l'Eglise San Giuseppe à Brescia, Italie - 2 Disques ERATO STU 70918-919.

Voici enregistré pour la deuxième fois par le grand organiste et musicologue italien Luigi Fernando Tagliavini le premier grand livre d'orgue liturgique italien : les Fiori Musicali de Frescobaldi qui date de 1635.

Ce livre d'orgue de ce grand contemporain de Monteverdi contient les trois messes les plus répandues en Italie à cette époque : La messa della domenica (« Orbis factor »), la messa della apostoli (« Cunctipotens Genitor Deus »), et la messa della Madona (« Cum Jubilo »). Notons que la plus développée des trois : « Cunctipotens Genitor Deus » sera encore utilisée en France au XVII[e] siècle par François Couperin (Messe des Paroisses) et Nicolas de Grigny, mais les formes utilisées par le compositeur italien sont beaucoup plus contrapuntiques et moins frivoles : Toccata, Ricercare, Canzona et leur style influenceront grandement les musiciens allemands et notamment Froberger et Pachelbel (et accessoirement certaines des fugues et caprices, 1660, de Roberday en France). Les Fiori Musicali contiennent encore deux chefs d'œuvre de variations contrapuntiques sans explication liturgique. Bergamasca, et Capriccio sopra la Girolmeta.

L'instrument joué ici est l'orgue Antegnati de Brescia contemporain de Frescobaldi. Ses sonorités somptueuses sont magnifiquement mises en relief par L.F. Tagliavini. Elles tiennent à la réussite exceptionnelle de cet instrument mais aussi à la conception particulière et immuable du XVI[e] siècle à la fin du XIX[e] siècle de l'orgue en Italie : un seul clavier, en général coupé en basses et dessus, mettant en action un grand plein jeu (ripieno) basé sur le seize pieds, dont tous les rangs sont appelables séparément jusqu'à la trente-sixième (1/8 de pied !)

NICOLAS LEBEGUE (1631-1702) pièces pour orgue - MARIE-CLAIRE ALAIN aux grandes orgues de l'Eglise Notre-Dame de Caudebec-en-Caux - Disque ERATO STU 70950.

C'est toujours avec beaucoup de plaisir que nous accueillons un nouveau disque de notre grande organiste nationale : Marie-Claire ALAIN. Elle aborde avec un égal bonheur toutes musiques qu'elle joue : musique française ancienne, musique baroque allemande, musique romantique ou musique contemporaine. Par ses très nombreux enregistrements et ses très nombreux concerts, il semble bien qu'elle ne se veuille être la spécialiste, la championne d'aucune musique (excepté, naturellement, celle incontestée de son frère Jehan Alain). Elle joue en musicienne fine et racée qui aime son art, et on lui sait gré de ce que cet amour soit communicatif. Ecoutez avec quelle admirable pâte elle nous trace les fins duos et trios de ces suites de Lebègue, la souplesse et la vivacité du phrasé y sont étonnantes ! Les pleins jeux les dialogues ont une allure royale ! La fantaisie, l'imagination sont partout dans les récits de cromorne, de trompette, de voix humaine ou de tierce; le récit de tierce en taille de la suite du deuxième ton est un rare moment d'émotion. Certes Nicolas Lebègue, dont le mérite essentiel est d'avoir fixé les principales formes des pièces qui constituent la « suite pour orgue » n'a pas tout le génie d'un Grigny (son élève) ou d'un Couperin, et son œuvre est sans doute inégale mais les beaux moments qu'elle contient méritent amplement qu'on s'y intéresse.

Marie-Claire Alain redonne vie à cette musique sur le bel instrument Lefebvre (1738) restauré par Haepfer et Ermann (1972) de Caudebec-en-Caux.

PERLES DU BAROQUE - Orchestre « Pro Arte » de Munich, direction Kurt Redel - Disque ARION 36 342.

J'ai déjà dit tout le bien qu'il fallait penser de la jeune et dynamique firme **ARION** pour son audace et sa curiosité de découvreur de musiques méconnues et de jeunes et prometteurs talents qui ne le sont pas moins. Aussi pour rester honnête me permettrais-je de regretter fort le présent enregistrement, non point tant à cause de sa présentation et de son programme quelque peu raccoleurs qu'à cause des abusives instrumentations voire « arrangements » auxquels se livre **Kurt Redel** sur des œuvres vocales telles que : le merveilleux duo soprano-alto de la Cantate 78 de **J.S. BACH** et la troisième leçon des ténèbres de **Fr. Couperin !**

Je ne parle pas de l'interprétation générale (très propre) qui aurait pu être citée en exemple il y a 15 ou 20 ans. Mais depuis l'interprétation de la musique baroque a considérablement évolué grâce aux recherches musicologiques de tous ordres, et le goût de l'amateur a généralement suivi cette évolution. Aussi n'est-il plus possible aujourd'hui d'entendre jouer **Bach** comme **Couperin, Couperin** comme **Vivaldi, Vivaldi** comme **Telemann...** avec une uniformité des plus navrantes. Un disque à oublier !

A. VIVALDI (1678-1741) LA STRAVAGANZA - I solisti veneti, direction CLAUDIO SCIMONE - Album de deux disques ERATO STU 70955-956.

Les douze concerti opus 4 qui constituent le présent recueil de « La Stravaganza » et qui paraissent vers 1713-1714 à Amsterdam sont les véritables premiers concertos pour violon seul (« Violino de concertino ») et orchestre (à 4 voix). Les recueils précédents (comme « l'Estro Armonico », à 5 voix) n'ayant fait que privilégier l'un des exécutants parmi les premiers violons, sans lui donner un véritable rôle de soliste au sens moderne du mot. Dans cet opus 4 la forme classique du concerto parait déjà fermement dessinée. Ils sont interprétés par **Piero Toso** et **Juan Carlos Rybin** et les solistes de Venise sous la direction de **Claudio Scimone.** Un seul regret : pourquoi avoir confié au seul clavecin (et trop accessoirement à deux luths) la partie de continuo, alors que le manuscrit réclame l'orgue ? En variant davantage les instruments de la basse continue, ces douze concerti eussent beaucoup gagné en contrastes.

J.M. LECLAIR (1697-1764) Sonates pour violon et clavecin Jean-Jacques Kantorow, violon - Robert Veyron-Lacroix, clavecin - Disque ARION 38 325.

J'ai déjà eu l'occasion de saluer dans le numéro de novembre la parution chez **ERATO** de huit sonates de **J.M. Leclair** interprétées par **Jean-Pierre Rampal** et **Robert Veyron-Lacroix.** En réalité ces huit sonates étaient empruntées aux quatre livres de douze sonates pour le violon ou la flûte traversière. Aujourd'hui **ARION** nous présente quatre sonates extraites de ces mêmes livres, mais cette fois-ci jouées sur l'instrument de J.M. Leclair : le violon par **Jean-Jacques Kantorow** l'accompagnateur étant toujours **Robert Veyron-Lacroix.** A nouveau l'on sera stupéfait (et honteux !) de découvrir l'extraordinaire génie de ce « **Corelly de la France** ». On ne sait qu'admirer le plus : l'habileté du contrepoint, la richesse de l'harmonie, l'originalité et la perfection de la mélodie, la science du violoniste ! La parution quasi simultanée des deux enregistrements permet une fructueuse confrontation de l'apport du timbre de l'instrument sur le caractère de l'œuvre puisque la sonate en ut majeur (livre I opus I) a été enregistrée à la flûte (**Rampal**) et au violon (**Kantorow**). Les conclusions seraient trop longues et délicates à tirer, l'objectivité impossible à préserver; disons simplement que l'on a quasiment l'impression d'entendre deux œuvres différentes ! J'en profite pour dire mon admiration devant la confondante souplesse de **Robert Veyron-Lacroix** qui n'accompagne pas cette sonate de la même façon dans les deux cas, il varie à merveille selon qu'il s'agisse de la flûte ou du violon, son articulation, ses attaques, son phrasé; du très grand art... **Jean-Jacques Kantorow** joue superbement ces quatre sonates sur un violon de 1729 d'un luthier de crémone **Domenico Mantognana.**

Pour terminer un grand bravo à **ARION** qui continue de nous donner à découvrir après les concertos et les sonates pour deux violons sans basse, ce grand compositeur français contemporain de **Rameau.**

WILHEM FRIEDMANN BACH (1717-1784), concerti pour clavecin numéros 4 et 5, Brigitte HAUDEBOURG, clavecin, Disque ARION - 38349.
Orchestr PRO ARTE de Munich, direction KURT REDEL -

La rupture brutale et radicale de style que l'on constate entre les œuvres de **J.S. BACH** et celles de ses fils est probablement l'un des événements les plus remarquables et les plus curieux de l'évolution de la musique. Et c'est un double objet d'étonnement et d'admiration pour le mélomane que **J.S. BACH** réalise comme compositeur une formidable synthèse de plusieurs siècles de musique, alors que comme père il contribue à assurer à l'avenir un renouvellement, une orientation autre que celui du contrepoint (et des formes qu'il sous entend) auquel il venait de mettre un point final.

Les deux concertos de **Wilhem Friedmann Bach** pour clavecin et orchestre sont des magnifiqes exemples de l'ère de l'« Empfindsamkert », c'est-à-dire de sa « sensibilité ». Ils baignent dans une atmosphère qui nous fait pressentir le romantisme historique du XIXe siècle, échappant au style galant couramment répandu en Europe en cette deuxième moitié du XVIIIe siècle.

Ils sont idéalement interprétés par **Brigitte Haudebourg**, clavecin, et l'orchestre PRO ARTE de Münich dirigé par **Kurt Redel** dont on remarquera la pâte à la fois généreuse et éloquente parfaitement adaptée à cette musique pré-romantique là.

- **LE CHEVALIER DE SAINT GEORGES, Concerto pour violon opus 5 numéro 1 et opus 3 numéro 1 - Jean-Jacques Kantorow, violon Orchestre de Chambre Bernard Thomas**

De cet extraordinaire personnage que fut le **chevalier de Saint Georges, ARION** fait revivre pour nous deux concertos pour violon. Ces œuvres pour n'atteindre pas les cimes du génie ou venait de nous entraîner **Leclair** qui prodigua croit-on quelques conseils au **Chevalier de Saint Georges**, n'en sont pas moins révélatrices de la passion que les compositeurs français ont voué au violon avant la révolution à l'époque du « Concert Spirituel » et du « Concert des amateurs ». De **J.F. Rebel** à **J. Aubert**, de **Francœur** à **J.M. Leclair,** du **Chevalier de Saint Georges** à **Gaviniés** et à **Viotti** les livres de Sonates et de concertos pour violon se multiplient. J.J. Kantorow joue sur un violon **Stradivarius** ces œuvres pleines de charme avec une virtuosité et une musicalité tout à fait convaincante.

INFORMATIONS DIVERSES

FESTIVAL DE MUSIQUE SACREE DE PARIS

Jeudi 12 Mai. — Monteverdi : Combat de Trancrède et Clorinde (P.Y. Le Maigat, Ensemble vocal Chœur National Jacques Grimbert) (Eglise Saint-Germain-des-Prés) - Mercredi 22 juin : Bach : Magnificat, Ode funèbre (Chœur et Orchestre Paris-Sorbonne, direction Jacques Grimbert (Grand Amphithéâtre de la Sorbonne).

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE LILLE

10 mai, 20 h 30. — Lille (Opéra) : La Moldau, Smetana - Concerto pour piano, Dvorak - Symphonie, Franck - Direction : Oscar Danon - Soliste : Bruno Rigutto. 13 mai, 20 h 45. — Arras (Eglise Notre-Dame des Ardents) : La Moldau, Smetana - Concerto en Ré pour violon, Wieniavski - Symphonie, Franck - Direction : Oscar Danon - Soliste : Stefan Stalanowski. Dans la deuxième quinzaine de Mai l'Orchestre Philharmonique de Lille tournera pour Antenne 2 la Messe en Si de Bach. — 1 bis, rue du Lombard - 59000 Lille - Tél. : (20) 55-16-91 et 55-78-98.

CONCOURS NATIONAL DE JAZZ A LA DEFENSE LES 25 ET 26 JUIN 1977

Depuis trois ans, se déroule au mois de juin le festival « Musique à la Défense ». Cette année, un grand concours de Jazz, d'ampleur nationale, clôturera le Festival, le 25 et 26 juin.

Le concours organisé avec la collaboration de Radio France, accueillera et donnera leurs chances aussi bien aux petites formations amateurs qu'aux formations plus confirmées.

Le jury, composé des personnalités du Jazz en France, attribuera de nombreux prix dans chacune des catégories retenues (édition d'un disque, participation à des festivals, émissions de radio, instruments de musique, prix en espèces, etc.).

Le concours, véritable fête du Jazz, se déroulera en plein air et se terminera par le concert d'un grand soliste international.

Les renseignements et les demandes d'inscription doivent être adressées à ECA, 2, 6, rue Chabanais, Paris 2e. — Tél. : 073-79-42.

ASSOCIATION CHORALE ET PHILHARMONIQUE DE FRESNES

La quatrième semaine musicale de Fresnes aura lieu du 2 au 10 Mai 1977. Au programme sont prévus :

— des œuvres d'Henri Sauguet et Pierre Ancelin
— un hommage à Georges Migot, avec des œuvres de G. Migot
— une soirée Musique de Chambre
— un Récital deux guitares : duo Geneviève Chanut, Maurice Rosset
— une soirée de Sonates : Annie Jodry, violon et Raffi Petrossian, piano
— Musique-Jeunesse avec des ensembles de Jeunes Musiciens Suisses et Finlandais
— Misa Criola
— Lieder, Mélodies, Air d'Opéras
— un concert de Musique Religieuse

Pour tous renseignements, s'adresser au secrétariat du Conservatoire Municipal de Musique de Fresnes, 10, rue Roger Salengro - Tél. : 666-08-10.

ASSOCIATION DES AMIS DES ORGUES DE LA CATHEDRALE DU MANS

Vendredi 17 juin, 21 heures : Récital d'Orgue par Marie-José Chasseguet, Titulaire du Grand Orgue de la Cathédrale du Mans. J.S. Bach « Les Grandes Toccatas ».

SESSION DE MUSIQUE ANCIENNE DU COLLEGIUM MUSICAE ANTIQUAE POITIERS

Professeurs : pour le clavecin Bellina Drandarova (Paris) Colette Meunier-Sicard (Poitiers) - pour la viole de gambe Michel Sicard (Poitiers).

Les cours ont lieu du **25 au 31 juillet 1977** dans les locaux de la Section de Musicologie de l'Université de Poitiers, 2, rue Descartes, 86022 Poitiers. Ces cours s'adressent à des instrumentistes de tous niveaux, même débutant. Pour chaque niveau, un programme est fixé à l'avance, et sera communiqué sur demande. Les violistes sont priés d'apporter leur pupitre et leur instrument (dessus, ténor, basse de viole, et/ou éventuellement Fidel). Quelques Fidel soprano pourront être mis à la disposition des étudiants ne possédant pas d'instrument.

Les frais de voyage et d'hébergement sont à la charge des participants. Les instrumentistes qui le désirent pourront être hébergés à la Cité Universitaire Descartes (sur le campus): la demande devra en être faite auprès des organisateurs de la session avant le 1er juin 1977.

Les repas pourront être pris au restaurant de la Place Montierneuf, (F. 15 par repas) ou au restaurant universitaire Champlain, sur le campus (F 3,30 pour les étudiants, et 7,30 pour les non étudiants).

Pour les mineurs, une autorisation écrite des parents est nécessaire.

Pour tout renseignement complémentaire, s'adresser au
COLLEGE MUSICAE ANTIQUAE
2, rue Descartes, 86022 POITIERS

VIOLE DE GAMBE : Pour les débutants : A. Wenzinger, **Gambenübung** - Banchieri, **12 duos faciles** - Bassano, Lupo, Morley, **Fantaisies faciles** - Th. Morley, **9 fantaisies pour deux violes de gambe.** Un répertoire de chansons et danses anciennes pour duo ou trio de violistes débutants sera mis à la disposition des stagiaires. **Pour les étudiants avancés** : a) **Jeu soliste** : Wenzinger, **Gambenübung** - Christopher Simpson, **The division viol** - Diego Ortiz, **Tratado de Glosas** et également : Caix d'Hervelois, troisième Livre de pièces de viole, Marin Marais, 1er livre, J.S. Bach, Sonates, K.F. Abel, Sonates (volumes 1 et 2), Haendel, Telemann, etc. b) **Ensembles : musique anglaise.** William Lawes, **Select Consort Music** - John Jenkins, **Consort Music of four parts,** Musica Britannica, vol. XXVI, 1975 - Jacobean Consort Music, Musica Britannica, vol. IX, 1971. La classe de viole de gambe sera accompagnée au clavecin par Colette Meunier-Sicard.

CLAVECIN. — Pour les débutants : J. Ph. Rameau, Menuets en ut majeur (p. 20), en la mineur (p. 13), en sol majeur (p. 82), en sol mineur (p. 83), Vénitienne (p. 11) - J.S. Bach, Petit Livre d'Anna Magdaelna (ed. Bärenreiter). **Pour les étudiants avancés:** J. Champion de Chambonnières (éd. Oiseau-Lyre), pièces au choix. Rameau (éd. Bärenreiter), pièces conseillées : Suite en mi mineur, L'Egyptienne, La Dauphine. F. Couperin (éd. Heugel), pièces conseillées : 8e, 23e et 27e ordres. J.S. Bach, Inventions, Suites françaises, Suties anglaises, Concerto italien, Partitas. Frescobaldi (éd. Bärenreiter, Vol. III 2203), pièces conseillées : 1re, 2e et 3e toccatas, Balletto terzo - Scarlatti, Sonates (au choix) - Froberger, Suites 1 à 6 et Toccatas 1 à 6 - W. Byrd, Fitzwilliam Virginal Book, vol. 1, Walsingham (p. 267) et vol. II : Pavana, Galiarda (p. 389 et 392). (éd. J.A. Fuller Maitland et W. Barclay Squire, Dover Publications, New York - J. Haydn, Sonates et Morceaux librement choisis dans le répertoire du clavecin par les stagiaires.

COMMENT SE PROCURER LE DISQUE « RECITAL DE CHANTS OCCITANS ? »

S'adresser à Claude Girou, 40, rue Cany, 31300 Toulouse. Le disque sera adressé directement, les modalités de paiement (F 30 plus F 5 de frais d'envoi) figureront dans le colis.

CONCERTS A ST-THOMAS D'AQUIN
1, place St-Thomas d'Aquin, Paris 7e

Le dimanche à 17 h 15 (entrée libre), 8 mai : Récital d'orgue par Lida Jurgen (Berlin) - œuvres de Buxtehude. 15 mai : Récital d'orgue par Jacques Marichal (Paris) - 22 mai : Récital d'orgue par Lynne Davis (USA), œuvres de J.S. Bach. - 29 mai : Récital d'orgue par Arsène Bedois, organiste de Saint-Thomas d'Aquin, Bach et ses précurseurs : Pauman, Hofhaimer, Bach. - 5 juin : Récital d'orgue par Pierre Bouchard, œuvres de J.S. Bach. - 12 juin : Récital d'orgue par Xavier Guerner, œuvres de J.S. Bach.

LE ROYAUME DE LA MUSIQUE
Le 22e STAGE INTERNATIONAL de Flûte à Bec, Musique

et Danses Anciennes se déroulera au LYCEE AGRICOLE d'ARRAS (Pas-de-Calais) du samedi 27 août 1977 au Lundi 5 septembre (10 jours). Il s'adresse aux joueurs d'instruments anciens, de tous les niveaux, poursuivant un but Pédagogique, Culturel ou Artistique, ainsi qu'aux Amateurs de Danses du Moyen Age et de la Renaissance. Les élèves des Conservatoires et des Ecoles de Musique, les Enseignants et Animateurs Socio-Culturels sont particulièrement invités. **Ateliers prévus :** Flûtes à bec, Traversières anciennes, Cromornes, Bois anciens, Gambes, Guitare et Luth, Clavecin, Cordes, Instrumentarium Orff, Danses de Cour, Chorale, Lutherie fonctionnelle, Interprétation, Analyse Musicale, Solfège complémentaire, Musique de Chambre. Les jeunes enfants des stagiaires sont confiés pendant les cours à des Educateurs diplômés qui organisent pour eux des activités de Colonies de Vacances.

Pour tous renseignements s'adresser au siège du Royaume de la Musique, 16, rue d'Assas, Paris 6e - Tél. BAB 19-56 ou à Jean Henry, 1 bis, rue de Verdun, 78500 Sartrouville.

LE CONCOURS DE JEUNES CHEFS D'ORCHESTRE DE BESANÇON

Les épreuves du premier degré débuteront le samedi 3 septembre par l'exécution de trois ouvertures au choix des candidats : Weber : Euryanthe - Nicolai : Les Joyeuses commères de Windsor - Berlioz : Béatrice et Bénédicte.

Le dimanche 4, ces mêmes épreuves se poursuivront ainsi que le Lundi 5, matin. Pour le deuxième degré, une quinzaine de candidats feront travailler l'orchestre dans l'une des œuvres suivantes : Beethoven : Huitième Symphonie (finale) - Ravel : Daphnis et Chloé (deuxième suite) - Wagner : Tristan et Isolde (prélude). Ces épreuves se poursuivront le Mardi 6 matin. Six ou sept concurrents aborderont le troisième degré le mardi après-midi avec le dépistage de fautes de copie dans le Prélude à l'Après-midi d'un faune de Debussy et feront travailler une œuvre contemporaine indiquée au dernier moment. Les trois finalistes se mesureront le MERCREDI 7 dans : R. Strauss : Burlesque - Ravel- Moussorgsky : les Tableaux d'une Exposition. Le lauréat du Prix Emile Vuillermoz emportera la LYRE D'OR et un chèque substantiel grâce aux dons du Secrétariat d'Etat à la Culture et de la S.A.C.E.M.

Pour tous renseignements complémentaires s'adresser à : Parc des Expositions - B.P. 1913 - 25020 Besançon Cedex - France - Téléphone (81) 81-35-32 et (81) 87.21.74.

INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIO-VISUEL
D'avril à juillet, tous les lundis, de 13 h 30 à 14 heures
« EVEIL A LA MUSIQUE »

consacre une série d'émissions à la diffusion de jeux musicaux et créations musicales enfantines.
Instituteurs ou Professeurs cette émission vous est ouverte. Si vous désirez participer à l'émission, adresser une description de votre activité à :

« EVEIL A LA MUSIQUE »

Maison de Radio-France,
116, avenue du Président-Kennedy - PARIS XVIe
pièce 6420

ETAMPES
ATELIERS DE MUSIQUE ET DANSES ANCIENNES, STAGES WEEK-ENDS
COURS D'INTERPRETATION

Samedi 7 et dimanche 8 Mai 1977 : Musique anglaise à la cour des Plantagenet. Philip Pickett, directeur du New London Consort, flûtes à bec - Caroline Spearey, violes de gambe. **Samedi 14 et dimanche 15 Mai 1977 :** Musique anglaise à l'époque de Shakespeare (A Garlande of Earthlie Delites) - Christopher Ball, flûtes à bec, directeur du Praetorius Consort of London - Peter Vel, violes de gambe. **Jeudi 19, vendredi 20, samedi 21 et dimanche 22 Mai 1977** (Stage de l'Ascension) : Ensemble vocal. Motets et madrigaux de la Renaissance anglaise (Byrd, Blow, Tallis, Dowland, Ravenscroft) - Mark Brown, chef de chœur du « Pro Cantione Antiqua

Chant Choral et Direction Chorale : Direction de chœur (premier et deuxième degré). Philippe Caillard, conseiller technique et pédagogique Jeunesse et Sports. Chant Choral, Motets et madrigaux de la Renaissance anglaise. Direction : Mark Brown, chef de chœur du « Pro Cantione Antiqua » de Londres. (Programme : voir cours d'interprétation). **Instruments anciens :** Flûtes à bec et cromornes. Initiation : Brigitte Duthel. Perfectionnement : Yves Jacquet. Violes de gambe Marcelo Ardizzone, Cornets à bouquin Vincent Baudry. **Danses anciennes :** Branles de la Renaissance (doubles, simples, gays, du Poitou et coupés... méthode Thoinot-Arbeau). Atelier instrumental d'accompagnement.

Pour tous renseignements s'adresser à : Délégation Départementale de la Musique, Préfecture de l'Essonne - 91010 EVRY.

UNIVERSITE DU TROISIEME AGE
FACULTE DE DROIT ET DES SCIENCES ECONOMIQUES
« LES SOLISTES DE TOULOUSE »
REMARQUABLE CONCERT DE L'OCTUOR

Toulouse qui s'est enrichi d'une nouvelle formation de très grande qualité, est la troisième ville de France à disposer d'un Octuor d'instruments à vent. Parfaitement dirigé par M. Guyot (cor) il est composé des Solistes de l'orchestre régional du Capitole titulaires des pupitres d'instruments à vent : Daniel Daure (cor), Christian Fougeroux (hautbois), Jean-Louis Homs (hautbois), Shigeru Ikushmind (clarinette), Jacques Noureddine (clarinette), Raymond Silvand (basson), Jean-Pierre Lemoine (basson) et Claude Cuguillère (flûte). Il occupe déjà une place de choix dans les programmes musicaux qui connaissent à Toulouse un très important développement.

Récemment l'Octuor a donné au Théâtre Daniel Sorano un remarquable concert public organisé par l'Université du Troisième Age, dans le cadre de son programme de culture dans la ville.

L'orchestre a joué à guichet fermé devant un public conquit dès les premières mesures par la grâce, la gaieté et la fraîcheur que les musiciens ont donné à leur récital.

La Symphonie pour flûte et orchestre à vent de Gounod, l'Octuor de Beethoven, la Serenade de Mozart et le Divertimento de Haydn ont souligné la maîtrise et la perfection de l'Octuor, la richesse de sa sensibilité et sa grande cohésion; le public ovationne.

L'Université du Troisième Age va présenter au public de la région Midi-Pyrénees à Toulouse et dans d'autres villes prochainement un important programme de « Culture dans la ville » comportant notamment 3 parties musicale, folklorique, et arts plastiques.

ACADEMIE DE L'ORGUE DE SAINT-DIE
10e SESSION

Du 8 au 23 juillet 1977. Matières enseignées : Exécution musicale, interprétation, registration, accompagnement, harmonie, analyse musicale, improvisation, exercice choral, facture d'orgue, hymnologie et liturgie.

Pour tous renseignements complémentaires : inscription, etc., s'adresser à : Académie de l'Orgue, 16, rue du Mal-Foch, 88100 Saint-Dié.

BOUVIER-PARIS

FOURNISSEUR DU CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE PARIS

15, RUE D'ABBEVILLE - 75010 PARIS - ☎ 878.24.88

MAGASIN DE MUSIQUE

TOUTES EDITIONS MUSICALES, FRANÇAISES ET ETRANGERES (tous instruments)

- Solfèges
- Musique d'Ensemble (Flûte à bec et instruments anciens)
- Musique ancienne
- Musique pour Piano, Clavecin, Orgues ...
- Musique contemporaine

VENTE SUR PLACE OU PAR CORRESPONDANCE

INSTRUMENTS MUSICAUX SCOLAIRES

STUDIO 49 

SONOR 

PIANOS DROITS - PIANOS A QUEUE - CLAVECINS - EPINETTES

ORGUES ÉLECTRONIQUES et ÉLECTROSTATIQUE

CLASSIQUE et VARIÉTÉ

Livraison franco dans toute la France - Location

Crédit courant ou personnalisé - Leasing (location vente de longue durée)

LUTHERIE - INSTRUMENTS A VENT

MOECK

FLUTES A BEC

*

INSTRUMENTS BOIS D'ÉPOQUES RENAISSANCE ET BAROQUE



CATALOGUES GRATUITS SUR DEMANDE

A la stricte pédagogie directive nous préférons une pédagogie ouverte. »

Une nouvelle collection dirigée
par Max PINCHARD

VIVRE LA MUSIQUE EN LIBERTÉ

*« A des leçons soigneusement dosées, à un résumé de connaissances magistrales, nous avons préféré une formule souple faisant appel à l'imagination, à l'initiative de tous.
de la musique...
Une nouvelle façon d'envisager l'enseignement*

Mireille DUNCKER - Max PINCHARD

VIVRE LA MUSIQUE EN LIBERTE

Niveau I (classe de 6e)

Edith DEYRIS - Paul DOURSON

VIVRE LA MUSIQUE EN LIBERTE

Niveau II (Classe de 5e)

LES ÉDITIONS OUVRIÈRES

12, Avenue Sœur-Rosalie
75621 Paris Cedex 13

TRANSCRIPTIONS POUR PIANO

Cl. DEBUSSY

Danses, par J. Durand
L'Enfant prodigue - 2 extraits, par J. Durand
Images, 3e série (Gigues - Iberia - Rondes de Printemps), par L. Garban
Le Martyre de Saint-Sébastien - 6 extraits, par A. Caplet
La Mer, par L. Garban
Pelléas et Mélisande - 4 extraits, par L. Roques
Printemps, par H. Büsser

P. DUKAS

L'Apprenti sorcier, par L. Garban
Ariane et Barbe-Bleue - 4 extraits, par L. Roques
Fanfare pour précéder la Péri, par D.E. Inghelbrecht
La Péri, par L. Roques

M. DURUFLE

Tambourin - extrait des « 3 Danses », par l'auteur

A. JOLIVET

5 Danses rituelles, par l'auteur

O. MESSIAEN

Les Offrandes oubliées, par l'auteur

M. RAVEL

Bolero, par R. Branga
Daphnis et Chloé, par l'auteur
L'Enfant et les sortilèges - extraits, par R. Branga
Introduction et Allegro, par L. Garban
Ma Mère l'Oye, par J. Charlot
Rapsodie espagnole, par L. Garban et J. Charlot
La Valse, par l'auteur

A. ROUSSEL

Bacchus et Ariane, par l'auteur
Le Festin de l'Araignée, par l'auteur

C. SAINT-SAËNS

La Carnaval des animaux, par L. Garban
Danse macabre, par F. Liszt
Suite algérienne, par l'auteur, A. Durand et L. Garban

Fl. SCHMITT

Feuillets de voyage, par l'auteur
Le Petit elfe « Ferme l'œil », par l'auteur
La Tragédie de Salomé, par l'auteur

EDITIONS DURAND & Cie
4, place de la Madeleine, PARIS (8e) - **260-34-08**